

STUDIEN ZUR REZEPTION DER DEUTSCHEN ROMANTISCHEN MALEREI
IN KUNSTLITERATUR UND KUNSTGESCHICHTE

Carla Schulz-Hoffmann

1974

STUDIEN ZUR REZEPTION DER DEUTSCHEN ROMANTISCHEN MALEREI
IN KUNSTLITERATUR UND KUNSTGESCHICHTE

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
Fachbereich Geschichts- und Kunstwissenschaften



vorgelegt von

Carla Schulz-Hoffmann

aus Burscheid

München 1974



Referent: Prof. Dr. Norbert Huse

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 1. 7. 1974

VORWORT

Die vorliegende Dissertation wurde im Mai 1974 an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität in München eingereicht. Die Materialarbeiten waren bereits im Dezember 1973 weitgehend abgeschlossen.

Zunächst war geplant, diese Untersuchung in erweiterter und überarbeiteter Form zu publizieren, was sich jedoch auf Grund beruflicher Verpflichtungen als in absehbarer Zeit nicht realisierbar erwies. Um die Veröffentlichung nicht noch weiter zu verzögern, entschloß ich mich jetzt zur Drucklegung des weitgehend unveränderten Manuskriptes von 1974.

Seit dessen Fertigstellung sind sowohl im Bereich der Romantikforschung als auch zur Frage der Rezeptionsgeschichte zahlreiche, wichtige Untersuchungen erschienen, die einige der hier behandelten Probleme ergänzen. So haben die großen Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Nazarener-Ausstellungen der letzten Jahre viel zum Verständnis dieser Künstler und ihrer Epoche beigetragen. Wichtige Einzeluntersuchungen zu speziellen Problemkreisen und die monographische Bearbeitung verschiedener Maler der deutschen Romantik haben die wissenschaftliche Erfassung dieses Zeitraumes grundlegend erweitert.

Gleichwohl wurde darauf verzichtet, die Forschungsergebnisse der letzten Jahre nachträglich in den Kontext dieser Arbeit einzubeziehen. Für diese Entscheidung waren weniger arbeitstechnische als vielmehr thematische Überlegungen maßgeblich. Eine der Ausgangsthese der hier vorgelegten Analyse der Rezeption romantischer Malerei in Kunstliteratur und Kunstgeschichte bestand darin, daß bis ca. 1950 eine - trotz unterschiedlichster Ergebnisse - in etwa homogene Phase der Romantikforschung abgeschlossen war, deren methodischer Ansatz als überwiegend historisch-genetisch orientiert charakterisiert wurde. Daraus ergab sich die Begrenzung des Themas auf eine Analyse der bis zu diesem Zeitpunkt publizierten kunsthistorischen Literatur zur Malerei der deutschen Romantik. Eine Aufarbeitung der neueren Forschung kann nur im Rahmen einer gesonderten Untersuchung geleistet werden; sie fällt nicht

mehr in den Bereich, der hier ursprünglich zur Diskussion stand. Die bei Abschluß der Arbeit noch weitgehend unerkannte Bedeutung Rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen für die Beurteilung und zum Verständnis kunsthistorischer Interpretationsansätze wird heute kaum noch bestritten. So sind während der letzten Jahre verschiedene Untersuchungen zum Problem einer kritischen "Geschichte der Kunstgeschichte" veröffentlicht worden, die sich inhaltlich mit den hier dargelegten Gedanken in einigen Punkten berühren. Insbesondere die anläßlich der Hamburger Caspar David Friedrich-Ausstellung unter dem Thema "Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt" publizierte Aufsatzsammlung (Frankfurt 1974) enthält in der kritischen Analyse der Interpretation dieses Künstlers einige Überlegungen, die den Ergebnissen der entsprechenden Kapitel dieser Arbeit in manchen Aspekten vergleichbar sind, ohne sich allerdings insgesamt - bedingt durch den nicht identischen thematischen Kontext und z.T. andere Prämissen - mit den hier dargelegten Ausführungen zu überschneiden. Freilich läßt sich nicht bestreiten, daß eine Untersuchung zu diesem speziellen Thema heute in verschiedenen Punkten zu weiterreichenden Analysen führen würde als zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Manuskriptes. Die grundlegenden Gedanken dieser Arbeit müßten unter Berücksichtigung der Forschungsergebnisse der letzten Jahre und des derzeitigen Erkenntnisstandes gesondert veröffentlicht werden.

Zum Schluß gilt mein Dank Herrn Professor Norbert Huse, der durch seine stets verständnisvolle und hilfreiche Kritik einen entscheidenden Anteil am Zustandekommen dieser Arbeit hatte.

München 1979

Carla Schulz-Hoffmann

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. EINLEITUNG	1
1.1. Problembereich	1
1.2. Gegenstand	6
1.3. Eingrenzung	11
2. DIE ZEITGENÖSSISCHE DISKUSSION UM DIE "ROMANTISCHE MALEREI"	16
2.1. Vorbemerkung	16
2.2. Johann Wolfgang von Goethes Einstellung zur romantischen Malerei	24
2.2.1. Zur Bedeutung von Kunsttheorie für Goethe	24
2.2.2. Die "Weimarer Preisaufgaben"	27
2.2.3. "Über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst"	33
2.2.4. Die Begründung der Weimarer Position durch Goethes Kunsttheorie	43
2.2.5. Der Unterschied in der Beurteilung der Romantik als Bewegung und romantischer Künstler bei Goethe	55
2.2.6. Die Funktion von Heinrich Meyer	57
2.2.7. Cursorische Hinweise auf weitere kritische Stimmen zur romantischen Malerei	59
2.2.8. Exkurs: "Über die Stufenfolge in der Kunst" in Goethes Kunsttheorie	63
2.3. Die Kontroverse um den "Tetschener-Altar" von Caspar David Friedrich	67
2.3.1. Zum Diskussionsgegenstand	67
2.3.2. Die Kritik des Basilius von Ramdohr	72
2.3.3. Gegenpositionen und Ramdohrs Rechtfertigung	84
2.3.4. Zum Problem der Kunstkritik in diesem Kontext	97
2.3.5. Auswertung der Kontroverse in Zusammenhang mit ihrer späteren Rezeption	102
3. OBERGANGSPHASE	112
3.1. Vorbemerkung	112
3.2. Aspekte der Romantikrezeption in der Literatur von 1830 - 1900	116
3.3. Mögliche Ursachen für das mangelnde Interesse an "romantischer" Malerei in diesem Zeitraum	135

	Seite
4. WIEDERENTDECKUNG ROMANTISCHER MALEREI IN ZUSAMMENHANG MIT DER BERLINER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG	149
4.1. Die Ausgangssituation	149
4.2. Die Intentionen der Veranstalter	151
4.3. Beurteilungskriterien der zeitgenössischen Rezensenten	155
4.4. Richard Hamann	160
5. ROMANTIKREZEPTION NACH DER BERLINER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG	169
5.1. Vorbemerkung	169
5.2. Exkurs: Zur Romantikrezeption in der bildenden Kunst	171
5.3. Die deutsch-national orientierte Romantikforschung	174
5.3.1. Richard Benz und der Versuch einer "Wesensbestimmung" deutscher Kunst	179
5.3.2. Zur Definition von Idealismus und Realismus bei Cornelius Gurlitt	195
5.3.3. Die Interpretation der Romantik im Nationalsozialismus	201
5.4. "Kultursystematische" Ansätze	213
5.4.1. Eingrenzung	213
5.4.2. Karl Scheffler und das Verhältnis von Anschauung und Begriff	216
5.4.3. Herbert von Einem - Nachbildungstrieb und Mythos	226
5.5. Schlußbemerkungen	239
Ausgewählte Literatur zum Thema der Arbeit	241

1. EINLEITUNG

1.1. Problemkreis

Das Thema der Arbeit entwickelte sich aus einem spezifischen Interesse an Problemen der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert und der Möglichkeit ihrer kunsthistorischen Einordnung und Deutung. Die entsprechende Fachliteratur zeigte sowohl im Hinblick auf Einzelphänomene als auch den gesamten Zeitraum eine verwirrende Vielzahl unterschiedlicher Interpretationsvorschläge und methodischer Ansätze, die die Schwierigkeit einer angemessenen Bewertung dieses Zeitraumes nach traditionellen kunsthistorischen Kategorien verdeutlichen. Bedingt durch grundsätzlich veränderte politische, soziologische und ästhetische Voraussetzungen verlieren Fragestellungen, die zur Einordnung der Kunst früherer Epochen ihre Berechtigung hatten, an Bedeutung. Die Suche nach einheitlichen Stilzusammenhängen z.B. - für die Systematisierung von Kunstwerken vor 1800 zumindest aus arbeitstechnischen Erwägungen sinnvoll - blieb hier weitgehend ergebnislos. Dies veranlaßte Hans Sedlmayr zu der Feststellung, daß das "zerrissene" 19. Jahrhundert diesen "harmonistischen Epochenbegriff der Stilgeschichte" ad absurdum geführt habe.¹⁾

Gemeinsamer Ausgangspunkt auch der heterogensten Äußerungen ist die mehr oder weniger nachdrücklich betonte These, daß die künstlerischen Entwicklungen dieser Zeit prinzipiell anderen Voraussetzungen gefolgt seien als alle vorhergehenden. Hierfür werden verschiedene bedingende Faktoren in Anspruch genommen. So wird immer wieder betont, daß die Auflösung eines traditionellen Weltbildes in der Folge der Aufklärung und der französischen Revolution zum Verlust eines allgemeinverbindlichen Mythos und zum endgültigen Durchbruch des Subjektivismus geführt habe. Diese Auffassung scheint durch richtungsweisende Repräsentanten des 19. Jahrhunderts eine Bestätigung zu finden. Wenn Hegel schreibt, "das Gebundensein an einen

1) Hans Sedlmayr, Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Der Tod des Lichtes, Salzburg 1964, S. 104 - 114. Sedlmayr entwickelte auf der Grundlage dieser Erkenntnis seine "axiomatische" Methode, in der er aus axiomatisch vorausgesetzten Tendenzen historische Abläufe deduzierte.

besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden..¹⁾, so kennzeichnet er damit die neue Situation eines Künstlers, der sich keinem besonderen Stil oder Thema mehr verpflichtet fühlt.

Der Abbau feudaler Strukturen im Zusammenhang mit der französischen Revolution und die Entwicklung eines "bürgerlichen" Bewußtseins bedingten die "Kommerzialisierung der Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler"²⁾ mit und eröffneten dem Einzelnen damit auch neue Möglichkeiten der Selbstverwirklichung.³⁾

Für mich stellte sich nun die Frage, an welchen Kriterien sich die Bewertung des 19. Jahrhunderts in Kunstliteratur und Kunstgeschichte orientiert hat und inwieweit den veränderten Bedingungen in einem veränderten Interpretationsmuster Rechnung getragen wurde.

Diese methodenkritische Problemstellung impliziert darüber hinaus eine weitere Frage, die für die vorliegende Arbeit von größter Wichtigkeit wurde: Jegliche Auseinandersetzung mit einem Gegenstand⁴⁾ und damit auch einem ästhetischen Objekt setzt die Rezeption eben dieses Gegenstandes voraus; von daher ist zu überprüfen, ob und inwieweit Rezeption bzw. die sie konstituierenden Bedingungen Inhalt und Form der Aussage beeinflußt und was sie in diesem konkreten Kontext für die Entwicklung der Kunstgeschichte bedeutet.

Geht man davon aus, daß ein Autor nicht im "geschichtsfreien Raum" steht, sondern von den Bedingungen seiner Zeit mitgeprägt wird, die seine Arbeit beeinflussen, so stellt sich die Frage, ob diese Bedingungen deshalb auch die Objektivität seiner Aussagen relativieren.

1) Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, I. und II. Teil, Stuttgart 1971 (Neuaufgabe, hg. von Rüdiger Bubner), S. 674.

2) Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965, S. 6.

3) Es kam mir an dieser Stelle nicht darauf an, die Bedingungen für und Konsequenzen aus dieser veränderten Situation ausführlich zu beschreiben und zu analysieren. Es sollte lediglich auf einige Aspekte hingewiesen werden, die Entwicklung und Struktur der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert beeinflußt haben könnten.

4) Die Bezeichnung schließt hier auch Gegenstände philosophisch-begrifflicher Art ein.

Eine Gegenüberstellung zwei verschiedener Auffassungen kann die Beantwortung vielleicht ermöglichen:

Jürgen Habermas deckt in seiner Untersuchung "Erkenntnis und Interesse"¹⁾ den objektivistischen Schein reiner Theorie u.a. bei den historisch-hermeneutischen Wissenschaften auf, die ihr "angeborenes" Interesse nur verschleiert hätten. "Aber auch hier (in den historisch-hermeneutischen Wissenschaften, Anm. des Verf.) konstituieren sich die Tatsachen erst im Verhältnis zu den Standards ihrer Feststellungen. Wie das positivistische Selbstverständnis den Zusammenhang von Meßoperationen und Erfolgskontrollen (bei den empirisch-analytischen Wissenschaften) nicht ausdrücklich in sich aufnimmt, so unterschlägt es auch jenes an der Ausgangssituation haftende Vorverständnis des Interpreten, durch das hermeneutisches Wissen stets vermittelt wird."²⁾ Dem kann nach Habermas nur eine Kritik entgegenwirken, die den objektivistischen Schein zerstört und den Nachweis des Zusammenhanges von Erkenntnis und Interesse erbringt.

Demgegenüber bedingt für Kurt Badt gerade das spezifische Vorverständnis des Interpreten die Objektivität des (Kunst-) Urteils mit: "Der zur eigenen Existenz entschlossene, sie verwirklichende Mensch ist selbst Objektivität des Geistes, und so sind seine Urteile objektiv gültig, die die Qualität der Werke feststellen und lehren, wie es notwendig sei, methodisch zu solchen Urteilen zu gelangen."³⁾

Offensichtlich sind hier zwei verschiedene Arten der Objektivität angesprochen, die auf die Doppelfunktion von Rezeption hinweisen. Einerseits kann Rezeption durch die ihr eigene, zeitbedingte "Objektivität" den Blick für den ursprünglichen Sinngehalt des Objektes verstellen und durch die Verdeckung des erkenntnisleitenden Interesses eine "historische" Scheinobjektivität erreichen. Andererseits vermag Rezeption den "Ereignischarakter" eines Kunstwerkes bzw. einer Epoche mit zu konstituieren und kann insofern zu einem produktiv bildenden Element werden. Marcel Duchamp hat diesen Prozeß einmal sehr treffend charakterisiert: "... the

1) Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, in: Technik und Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt 1968, S. 146 - 168.

2) Ebenda, S. 157.

3) Kurt Badt, Die Frage nach der Geschichtlichkeit der Kunst, in: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, S. 26.

spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act."¹⁾ Für den Bereich der Literaturgeschichte hat Hans Robert Jauß²⁾, auf dessen Ausführungen ich mich im folgenden stütze³⁾, diesen Aspekt beschrieben: "Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht."⁴⁾

Das "Bedeutungspotential" eines ästhetischen Objekts "wird erst progressiv, im fortschreitenden Horizontwandel der ästhetischen Erfahrung, und nur dialogisch, in der Interaktion von literarischem Werk und literarischer Öffentlichkeit, sichtbar und bestimmbar".⁵⁾ Diese Aussagen gelten auch für den kunstgeschichtlichen Bereich;⁶⁾ das Gemeinte wird an den unterschiedlichen (historischen) Rezeptionsstufen eines Kunstwerks (oder Epoche) deutlich, in denen sich verschiedene Urteile abwechseln, ergänzen und korrigieren und gleichzeitig den Sinngehalt des Werkes mitbestimmen. Versteht man die Entwicklung der Kunstgeschichte als "diskontinuierlichen Prozeß einer aktiven, normensetzenden und wieder verändernden Reproduktion des Vergangenen"⁷⁾, so muß es Aufgabe einer Kritik sein, diesen Prozeß bewußt zu machen und in seinen historischen Bedingungen festzustellen.

Dadurch können die unterschiedlichen Auffassungen von Habermas und Badt in ein gemeinsames Bezugssystem eingebracht und unter rezeptionsästhe-

1) Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, écrits de Marcel Duchamp, Paris 1958, S. 169.

2) Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1973. Zum Rezeptionsproblem vgl. besonders die beiden letzten Beiträge.

3) Für den Bereich der Kunstgeschichte gibt es meines Wissens keine Untersuchung, die diese Problematik thematisiert.

4) Jauß, *Literaturgeschichte ...*, S. 172.

5) Ebenda, S. 234.

6) Jauß selbst übertrug sein System auch auf den kunsthistorischen Kontext; vgl. ebenda, *Geschichte der Kunst und Historie*, S. 208 - 251.

7) Ebenda, S. 234.

tischen Gesichtspunkten für das Verständnis von Kunst und Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden.

Die scheinbar unterschiedlichen Problemkreise, aus denen sich das Thema der Arbeit entwickelte, lassen sich demnach auf einer höheren Ebene als Einheit begreifen: die Frage nach der Verwertbarkeit bisher geleisteter Interpretationsansätze für das Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts, d.h. der methodenkritische Aspekt, schließt die Frage nach den rezeptionsgeschichtlichen Bedingungen ein und erfährt dadurch gleichzeitig eine Korrektur; was aus heutiger Sicht als Fehlurteil erkannt wird, kann als rezeptionsbedingte Konkretisation eines Vergangenen einen eigenen Grad von Objektivität für sich in Anspruch nehmen. Dadurch wird allerdings Methodenkritik nicht ad absurdum geführt. Die produktive Funktion des fortschreitenden Verstehens schließt notwendig auch Kritik der Tradition ein. "Sobald das Werk beim Aufnehmen in neue Zusammenhänge eingegliedert wird (veränderter Stand der Sprache, andere literarische Postulate, veränderte Gesellschaftsstruktur, neues System geistiger und praktischer Werte usw.), können im Werk gerade die Eigenschaften als ästhetisch wirksam empfunden werden, die früher im Werk nicht als ästhetisch wirksam empfunden wurden."¹⁾ Diese Aussage von Vodička muß insofern korrigiert werden, als es sich nicht nur um ein "Empfinden" ästhetischer Eigenschaften handeln kann; die jeweils neuen Erfahrungen müssen auch am Objekt verifizierbar sein, um objektive Bedeutung erreichen zu können. Wo diese Übertragung auf den Gegenstand nicht schlüssig begründet wird, kann Kritik ansetzen.

Die These, daß es über die Kunst des 19. Jahrhunderts mehr Vorurteile als sachlich begründete Ansichten gebe, die besonders nachdrücklich von Robert Zeitler²⁾ vertreten wurde, muß durch die so definierte rezeptionsgeschichtliche Fragestellung einer Überprüfung unterzogen werden.

1) F. Vodička, *Struktura vývoje* (= Struktur der Entwicklung), Prag 1969, zit. nach Jauß, *Literaturgeschichte* ..., a.a.O., S. 248.
In dem so definierten rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt liegt eine weitere Rechtfertigung für die Auseinandersetzung mit einer "Geschichte der Kunstgeschichte", da durch ihn der Sinngehalt eines Kunstwerkes, der bei dessen erstem Bekanntwerden noch nicht bewußt gewesen sein muß, erschlossen werden kann.

2) Robert Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. XI, Berlin 1966.

1.2. Gegenstand

Auf Grund bestimmter historischer und geisteswissenschaftlicher Voraussetzungen kommt der deutschen romantischen Malerei im 19. Jahrhundert eine gewisse Sonderstellung zu, die es gerechtfertigt erscheinen läßt, die Untersuchung auf eine Analyse ihrer Rezeption zu beschränken. Die Problematik der Kunst ab 1800 und damit auch die Problematik ihrer Interpretation, die oben kurz skizziert wurden, lassen sich an diesem Teilbereich besonders klar erkennen, da hier der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Moderne noch als offener Konflikt in Erscheinung trat.

Die heterogene Struktur dieser Epoche und gleichzeitig ihre widersprüchliche Interpretation durch die Kunstgeschichte lassen sich an der "Romantik" als ihres Ausgangspunktes paradigmatisch aufzeigen. Die neuen Möglichkeiten der Selbstverwirklichung, die sich dem Einzelnen eröffneten, wie auch seine Gefährdungen, die beide die weitere Entwicklung bestimmten, wurden hier erstmals mit all ihren Implikationen und Konsequenzen deutlich.

Diese Aussagen provozieren zwei berechtigte Einwände, die sich gegen die Verwendung des Begriffs "Romantik" und seine inhaltliche Festlegung richten. Im Gegensatz zu Epochenbezeichnungen wie Gotik, Renaissance, Barock etc., über die im allgemeinen Sprachgebrauch eine, wenn auch begrenzte Übereinkunft besteht, ist der Begriff "Romantik" in keiner Richtung festgelegt. Es gibt weder eine gültige Definition ihrer Inhalte und Ziele, noch eine bindende Bestimmung der Künstler, die ihr zurechnen sind. Der Begriff kann sowohl eine zeitlich festgelegte Periode bezeichnen, die eng oder weit gefaßt wird, als auch eine (progressive oder reaktionäre) Geisteshaltung und eine durch alle Jahrhunderte wiederkehrende Grundtendenz. Angesichts der Fülle unterschiedlicher Begriffsbestimmungen¹⁾ konnte A.O. Lovejoy zu Recht erklären, daß das Wort

1) Vgl. hierzu u.a. "Begriffsbestimmung der Romantik", hg. von Helmut Prang, Darmstadt 1968; René Wellek, "The concept of 'Romanticism' in literary history", 1949.

"Romantik" aufgehört hat, "die Funktion eines Wortzeichens zu besitzen".¹⁾

Dennoch konnte in diesem Zusammenhang aus arbeitstechnischen Überlegungen nicht auf die Verwendung des Begriffs "Romantik" verzichtet werden. Es erscheint jedoch wichtig, hier zumindest zu skizzieren, in welchem Sinne der Begriff im Kontext dieser Arbeit benutzt wird.

Eine der Hauptursachen für die Schwierigkeit einer Bestimmung der Romantik liegt darin, daß sie keinen Stil im traditionellen Sinne, sondern eine geistige Bewegung bezeichnet, die aus einem betont subjektivistischen Anspruch entstand und damit auch unterschiedlichste Tendenzen in sich vereinigen konnte. Historisch entwickelte sie sich seit den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts als Reaktion gegen die Aufklärung mit ihrem als einseitig rationalistisch abgelehnten Bildungsideal einerseits und gegen die Folgen der Französischen Revolution, im besonderen die napoleonische Ära in ihrer Auswirkung auf Deutschland andererseits.

"Als oberflächliche Gemeinsamkeit erscheint das, was auch in die Trivialbedeutung des Wortes eingegangen ist: die individualistische Revolte der Akteure, die auf Grund ihrer Isolation zu Einsamkeit und Wirkungslosigkeit verdammt sind und die daraus resultierende Resignation, die sich in Weltflucht, in Hang zur Idylle und in der vagen Sehnsucht nach einer besseren Welt äußert. Diese Sehnsucht nun kann sich auf reale historische Perspektiven orientieren, aber auch auf das Jenseits und sich in reaktionären Utopien ausdrücken. Die gänzlich verschiedene Motivation der Welthaltung und die unterschiedliche Wirkung der Romantik, bedingt durch die jeweils andere konkret-historische Situation in den einzelnen Ländern, schließt eine einheitliche Zuordnung aus."²⁾

Die deutsche Romantik stand in einem deutlichen Gegensatz zur Romantik der anderen europäischen Nationen. Daraus ergab sich die weitere Einschränkung des Themas auf diesen Bereich.³⁾ Politisch, ökonomisch und sozial stand Deutschland weit hinter Frankreich und England zurück. Die

1) zit. nach Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, a.a.O., S. 17.

2) Georg Klaus/Manfred Buhr, Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Reinbek 1962, S. 958.

3) Dieses Vorgehen fand in der gängigen Literatur eine Bestätigung, in der selten von europäischer Romantik ausgegangen wird.

Zersplitterung des Landes in weitgehend selbständige Kleinstaaten machte ein gemeinsames Vorgehen unmöglich. Der Ausgang der Befreiungskriege und die Restaurationspolitik in der Ära Metternich zerstörten die Hoffnung auf nationale Einigung unter freiheitlichen Gesichtspunkten und verurteilten den Protest der deutschen Romantiker gegen ihre soziale Umwelt "zum bloßen Ressentiment auf dem Hintergrunde politischer Machtlosigkeit. Dies verlieh selbst ihren progressiven Bestrebungen von Anfang an eine eigentümliche Ambivalenz Die theoretische Unfähigkeit, aus der Enge und Ausweglosigkeit der deutschen Verhältnisse herauszufinden, trieb ihr Denken schließlich in eine Bahn, die sie zum Inbegriff politischer Reaktion werden ließ."¹⁾

Im Bereich der Malerei, auf deren Beurteilung sich die Analyse dieser Arbeit konzentriert²⁾, verlief die Entwicklung der Romantik verkürzt formuliert folgendermaßen: am Anfang bemühte sie sich um eine neue Form jenseits der Tradition (insbesondere norddeutsche Romantik um Runge und Friedrich), wandte sich in einer zweiten Phase der Kunst der Vergangenheit zu und unterstützte restaurative Vorstellungen (Nazarener) und endete in poetisch-märchenhafter Erfassung des Alltags (Richter, Schwind, Spitzweg).

In der vorliegenden Arbeit werden der deutschen Romantik nur die beiden ersten Phasen zugerechnet, also die "Frühromantiker" um Runge und Friedrich und die "Jüngeren Romantiker" (Nazarener). In Anlehnung an Klaus Lankheit³⁾ vertrete ich die Auffassung, daß die Künstler des sog. Biedermeier strenggenommen nicht mehr der Romantik zuzurechnen sind, da sie lediglich deren "Stoffe" übernehmen, diese jedoch in einen völlig anderen inhaltlichen Zusammenhang stellen. Diese These setzt eine bestimmte

1) Klaus/Buhr (Hrsg.), .. Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., S. 959.

2) Die Malerei wurde in der Romantik zur wichtigsten Gattung innerhalb der bildenden Kunst (vgl. hierzu Kapitel 2 dieser Arbeit, Goethes Einstellung zur romantischen Malerei). Von daher findet die Beschränkung der Untersuchung auf die Rezeption romantischer Malerei als der ihr angemessensten Gattung ihre sachliche Begründung.

3) Lankheit, Das Freundschaftsbild der Romantik, in: Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, hg. v. Walter Paatz, Heidelberg 1952.

Definition "romantischer Malerei" voraus, die im folgenden kurz erläutert werden soll.

"Die Romantik ist der Versuch, den Bruch im Universum zu heilen, sie ist die schmerzliche Erkenntnis des Dualismus verbunden mit dem Drang nach Lösung in einem organischen Monismus, sie ist die Konfrontation des Chaos' gefolgt von dem Willen, es in die kosmische Ordnung zu reintegrieren, sie ist das Verlangen nach Versöhnung von Gegensätzen, nach Synthese im Gefolge von Antithese."¹⁾

Die deutschen romantischen Künstler versuchten, den Konflikt zwischen Vergangenheit und Moderne auf verschiedenen Wegen zu lösen. Gemeinsam war ihnen u.a. die Auffassung, daß die Fragwürdigkeit der eigenen Zeit ursächlich mit dem Verlust der Religion als selbstverständlicher Lebensgrundlage verbunden sei. Daraus ergab sich die Vorstellung, daß nur durch eine "bewußte" Erneuerung der Religion wieder ein fester Halt gefunden werden könne. Die Möglichkeiten, dieses Ziel zu erreichen, unterschieden sich jedoch grundsätzlich, da die Definition der Religion und die Einstellung zur Geschichte divergierten. Für Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, den wichtigsten Vertretern der norddeutschen Romantik, gehörten die tradierten Vorstellungen des christlichen Glaubens der Vergangenheit an; deshalb war für sie eine Erneuerung auch nicht auf der Grundlage traditioneller religiöser Bildformen erreichbar. Die Hinwendung zur Landschaftsmalerei als Trägerin religiöser Gehalte bedeutete einen radikalen Bruch mit der bisher gültigen christlichen Vorstellungswelt.

Diese kritische Distanz zur Geschichte fehlte bei den Nazarenern. Ihr Versuch einer Erneuerung der Religion war in sich eher restaurativ, da Inhalte, Formen und Stil der Vergangenheit entlehnt waren. Während Runge und Friedrich einen neuen Mythos zu begründen versuchten, glaubten die Nazarener, den alten Mythos für die Gegenwart erneuern zu können. Beide Versuche waren zum Scheitern verurteilt, da die Bindung an eine Gemeinschaft fehlte; der in sich paradoxe Ansatz, durch rationale Erkenntnis das Gefühl über den Verstand zu setzen und auf der Grundlage des Subjektivismus eine neue Gemeinschaft zu verwirklichen, dieser Wi-

1) Henry H.H. Remak, Ein Schlüssel zur westeuropäischen Romantik?, in: Prang (Hrsg.), Begriffsbestimmung der Romantik, a.a.O., S.438.

derspruch trifft auf die Vertreter des Biedermeier nicht mehr zu. Die Arbeiten von Schwind und Richter z.B. sind Ausdruck eines vergleichsweise ungebrochenen Verhältnisses zur Religion und auch zum Gefühl. Sie zeigen einen zwar kleinen, jedoch in sich kongruenten Ausschnitt der Welt, der aus sich heraus verständlich wird. Der Verzicht auf die Symbollandschaft einerseits und die alten mythischen "Rahmenthemen"¹⁾ andererseits, die Hinwendung zu alltäglichen Stoffen wurden bestimmend. "Der Mythos zog sich in dieser prosaischen und gegen das Romantische gestellten Lebensauffassung in die Welt des Kindes zurück (...). Wenn seither das Mythische überhaupt noch angetroffen werden kann, dann nur in der Legende und im Märchen."²⁾

Gegenstand der Untersuchung ist demnach die Rezeption der (so definierten) romantischen Malerei in Kunstliteratur und Kunstgeschichte. Die gleichrangige Behandlung von Kritikern und Kunsthistorikern ist insofern gerechtfertigt, als der Kunsthistoriker in der Auseinandersetzung mit einem Vergangenen, das für ihn "gegenwärtig" ist, gleichzeitig auch zum Kritiker wird.

"Die alte Kunst hat als Kunst in unserer Zeit die gleiche Wirkungsmöglichkeit wie die zeitgenössische Kunst gewonnen. ... Kurt Bauch hat mit vollem Recht darauf hingewiesen, daß die Vergegenwärtigung alter Kunst nicht so sehr Sache der Wissenschaft ist, wie zum heutigen Kunstgeschehen gehört."³⁾

Die Frage nach den Bedingungen der Rezeption romantischer Malerei schließt gleichzeitig ihre Negation ein: warum wurde sie zu bestimmten Zeiten nicht gesehen?

"Literarische Tradition ist eine Dialektik von Frage und Antwort, die stets, obschon oft uneingestandenermaßen, von der gegenwärtigen Position aus in Gang gehalten wird. Ein vergangener Text überlebt in der geschichtlichen Überlieferung nicht dank alter Fragen, die durch die Tradition aufbewahrt und für alle Zeit, also auch an uns auf die gleiche Weise gestellt wären. Denn ob uns eine alte oder vermeint-

-
- 1) Jan Bialostocki, Romantische Ikonographie, in: Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1965, S. 156 ff.
 - 2) Ebenda, S. 176.
 - 3) Herbert von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, in: Stil und Überlieferung, Düsseldorf 1971, S. 23.

lich zeitlose Frage noch oder wieder angeht, während uns unabsehbar viele andere Fragen gleichgültig lassen, entscheidet letztlich immer erst ein Interesse, das der gegenwärtigen Situation entspringt oder sich kritisch, oder auch bewahrend ihr entgegenstellt."¹⁾

1.3. Eingrenzung

Eine besondere Schwierigkeit der Arbeit bestand darin, aus der umfangreichen Literatur eine problemorientierte Auswahl einzelner Werke zu treffen, die methodisch und rezeptionsgeschichtlich von Interesse sind. Die Fragestellung der Untersuchung schloß eine "statistische" Erfassung aller Beiträge zur romantischen Malerei aus, die über eine erläuterte Bibliographie nicht hätte hinausgehen können.

Welche Kriterien konnten herangezogen werden, um subjektive Willkür weitgehend zu vermeiden? "Ziel der Erkenntnis können nicht alle im Hinblick auf die individuelle Einstellung des Lesers möglichen Konkretisationen sein, sondern lediglich diejenigen, die eine Auseinandersetzung der Struktur des Werkes mit der Struktur der gerade gültigen Normen aufweisen."²⁾

Ersetzt man in dieser Aussage den Begriff "Werk" durch "Romantik", so kann für die Auswahl der Autoren als einheitlicher Nenner folgende Fragestellung festgesetzt werden: wird der Versuch unternommen, das Phänomen "Romantik" in seiner Gesamtstruktur zu begreifen und für die eigene Zeit auszuwerten, d.h. wird eine "aktuelle" Frage der eigenen Zeit an der Romantik konkretisiert? Kriterium wäre demnach die Behandlung "geistesgeschichtlicher Grundfragen, die nicht nur für eine begrenzte Romantikforschung, sondern allgemein von Interesse sein können und die darüber hinaus die historisch jeweils folgenden Rezeptionsstufen romantischer Malerei mitprägen.

1) Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 235.

2) Vodička, zit. nach Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 247.

Insofern fallen reine Sachforschung und monographische Untersuchungen, soweit sie nicht über ihre speziellen Rahmen hinausgehen, nicht in den Bereich dieser Arbeit. Der methodische Ansatz schließt außerdem eine Revision von Einzelurteilen, Zuschreibungsfragen etc. aus. Da ein wesentliches Kriterium für die mögliche Wirkung von Rezeption die Tatsache ist, selbst rezipiert zu werden, bleiben auch solche Publikationen weitgehend unberücksichtigt (zumindest was die kritische Analyse betrifft), die in ihrer Zeit oder später keinen nachweisbaren Einfluß hatten. Von daher reduzierte sich das zu untersuchende Material auf solche Schriften, in denen romantische Malerei nicht in Detailaspekten, sondern in ihrer prinzipiellen Problematik thematisiert ist, und die darüber hinaus deren allgemeine Beurteilung nachprüfbar mitbeeinflußten. Unter diesen Gesichtspunkten ergaben sich für den zur Diskussion stehenden Zeitraum verschiedene Schwerpunkte, die zu einer Gliederung der Arbeit in die folgenden Kapitel führten.

Zeitgenössische Rezeption romantischer Malerei

Die zeitgenössische Rezeption romantischer Malerei wurde entscheidend durch die Frage nach dem angemessenen Bildgegenstand und einer Bewertung von "Antike" und "Moderne" bestimmt. Zentrale Bedeutung kommt in diesem Rahmen den Aussagen Johann Wolfgang von Goethes zu, in denen die wichtigsten Kritikpunkte seiner Zeit an der romantischen Malerei paradigmatisch formuliert sind. Darüber hinaus prägte er durch seine Kunstanschauung und Kunstpolitik ihre Rezeption über Jahrzehnte mit.

In einem zweiten Abschnitt wird geprüft, ob die oben genannten Kriterien auch in der Kontroverse um ein Einzelwerk romantischer Malerei, den sog. "Tetschener-Altar" von Caspar David Friedrich thematisch wurden und welche Definition der Kunstkritik hier bestimmend war.

"Übergangsphase"

Dieses Kapitel behandelt den Zeitraum von ca. 1830 bis zur Jahrhundertwende, in dem "romantische" Malerei zunehmend in Vergessenheit geriet. Sie fand fast ausschließlich in Entwicklungsgeschichten europäischer oder deutscher Kunst Berücksichtigung, wobei zudem weite Bereiche unerwähnt blieben.

Hier sollte versucht werden, die Ursachen dieses Phänomens durch eine Analyse der entsprechenden kunsthistorischen Literatur und aus der Entwicklung der Zeit zu erklären. Dabei konnten zwei Phasen der Ablehnung festgestellt werden, die in sich wiederum differenziert sind: im ersten Abschnitt scheint die offizielle Reaktion gegen die romantische Malerei von dem Aufkommen neuer Kunstrichtungen abhängig gewesen zu sein, die den Vorstellungen der Zeit mehr entsprachen. Diese Umorientierung bestimmte die Bewertung der einzelnen romantischen Maler in der Kunstliteratur der Zeit. Der Geschmackswandel selbst läßt sich jedoch möglicherweise auf tiefergreifende Veränderungen im politischen und sozialen Bereich zurückführen. Die politisch motivierte Kritik des "Jungen Deutschland" und im besonderen Heinrich Heines an den "reaktionären" Tendenzen der Romantik kommt in diesem Rahmen eine gewisse Ausnahmestellung zu, da sie in ihrer Zeit die offizielle Rezeption romantischer Malerei nicht beeinflussen konnte, sondern in Opposition zu ihr stand.

In einer zweiten Phase, die zeitlich ungefähr mit der "Reichsgründung" einsetzt, kann von einer Rezeption romantischer Malerei kaum noch gesprochen werden; in den maßgebenden Nachschlagewerken bleiben ihre wichtigsten Vertreter unerwähnt, oder werden nur noch in kurzen kritischen Abschnitten besprochen. Dabei scheint sich die negative Beurteilung, die in der ersten Phase vorherrschend war, zu einem "Vorurteil" institutionalisiert zu haben. Auch hier sollte versucht werden, mögliche Ursachen für das geringe Interesse an romantischer Malerei festzustellen, wobei besonders die Entwicklung der offiziellen Kunst in dieser Zeit, die der Kunstgeschichte und die politischen und philosophischen Voraussetzungen eine Überprüfung erfordern.

Wiederentdeckung romantischer Malerei im Zusammenhang mit der Berliner Jahrhundertausstellung

In der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 wurden erstmals wieder Bilder romantischer Maler einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In der Folge entwickelte sich eine spezielle Romantik-Forschung. Das neue Interesse an diesem Bereich deutscher Kunst kann aus unterschiedlichen Voraussetzungen erklärt werden: neuidealistische Tendenzen und die Betonung genuin deutscher Elemente der Kulturgeschichte, die sich aus der Kritik an der Traditionslosigkeit des wilhelminischen Reiches ergab, führten zu einer Aktualisierung der Romantik. Die Entwicklung der wertfreien Formanalyse in der Kunstgeschichte ermöglichte die Aufwertung sog. Verfallsepochen und der deutsche Impressionismus lenkte den Blick auf die "malerischen Qualitäten" romantischer Malerei. In den Rezensionen zur Berliner Jahrhundertausstellung, deren Analyse im Mittelpunkt dieses Kapitels steht, wurde dieser letzte Aspekt bestimmend.

Rezeption romantischer Malerei bis 1950

Bis nach dem 2. Weltkrieg war die Romantik-Forschung vorwiegend historisch-genetisch orientiert; sie bemühte sich um eine Systematisierung und Deutung des Gesamtkomplexes. Dabei können grundsätzlich zwei Richtungen unterschieden werden:

a) deutsch-national orientierte Romantik-Forschung

Diese Richtung definierte romantische Malerei als spezifisch deutsche Kunstform und versuchte daraus den Nachweis konstanter "germanischer Wesensmerkmale" zu erbringen. Die Polarisierung in "germanische" und "romanische" Elemente sollte nicht nur zum Bewußtsein nationaler Identität beitragen, sondern die Vorrangstellung nordischer Kultur beweisen und in letzter Konsequenz machtpolitische Ziele begründen. Im Laufe der Entwicklung wurden dabei die Grenzen zwischen "Romantik" und Deutschtum" bedeutungslos.

b) kultursystematische Ansätze

Ausgangspunkt dieser Forschungsrichtung war die Feststellung, daß die europäische Kunst des gesamten 19. Jahrhunderts aus vergleichbaren Voraussetzungen zu erklären sei und sich grundsätzlich von der Kunst früherer Epochen unterscheide. Der Verlust des christlichen Mythos und damit der Bindung des Einzelnen an eine Gemeinschaft, der als Folge der Aufklärung und der rationalen Kritik an der Religion gesehen wurde, habe seit dem späten 18. Jahrhundert zu einer "Kulturkrise" geführt, die auch nicht durch den Gewinn der freien Subjektivität habe aufgehoben werden können. Die romantische Malerei wurde als Teil dieser allgemeinen europäischen Entwicklung verstanden und aus der überindividuellen Veränderung der kulturellen Voraussetzungen erklärt. In der Bewertung der einzelnen Künstler kamen die verschiedenen Autoren zu unterschiedlichen Ergebnissen; diese waren davon abhängig, ob der Maßstab der Kritik früheren Epochen entnommen oder aus den Bedingungen des 19. Jahrhunderts selbst abgeleitet wurde.

In einer kritischen Analyse sollen die zentralen Begriffe beider Richtungen aufgezeigt und in ihrer Anwendungsmöglichkeit auf romantische Malerei überprüft werden.

Zu den genannten Problemen wird in den meisten Fällen ein Autor paradigmatisch behandelt, während ähnlich orientierte Autoren dann nur noch in Hinweisen Erwähnung finden.

Die Begrenzung der Untersuchung auf die Literatur bis ca. 1950 läßt sich methodisch rechtfertigen, da zu diesem Zeitpunkt eine nahezu homogene Phase der Romantik-Forschung abgeschlossen war, die als historisch-genetisch orientiert bezeichnet wurde. Nach 1950¹⁾ stand zunächst das Bemühen im Vordergrund, die Fülle noch ausstehender Sachfragen zu beantworten und in monographischen Untersuchungen die Bedeutung einzelner romantischer Maler zu bestimmen.

1) Dieser Zeitpunkt kann nicht mehr als eine grobe Orientierung geben, die lediglich den Schwerpunkt bezeichnen soll.

2. DIE ZEITGENÖSSISCHE DISKUSSION UM DIE "ROMANTISCHE MALEREI"

2.1. Vorbemerkung

Die "romantische Malerei" gab vom ersten Bekanntwerden ihrer Bilder Anlaß zu öffentlichen Auseinandersetzungen, die von Befürwortern und Gegnern zum Teil in schärfster polemischer Form geführt wurden.¹⁾ Die meisten Diskussionsbeiträge gingen von der Frage nach dem angemessenen Bildgegenstand aus, die durch die Romantik neue Aktualität erreicht hatte. Die romantische Bestimmung der Kunst aus der Religion und die Ablehnung der Vorbildlichkeit der Antike hatte zu einer Umwertung in der Rangordnung der Bildthemen geführt: die norddeutschen Maler um Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich setzten die Landschaftsmalerei an die Stelle der traditionellen Figuralkunst, während die Nazarener zwar die Historienmalerei weiterhin als höchste Bildgattung anerkannten, ihr jedoch durch die Bevorzugung christlicher Bildthemen eine Richtung gaben, die man seit der Aufklärung für überwunden hielt.

In der zeitgenössischen Auseinandersetzung um diese Neuformulierung der "angemessenen" Bildgegenstände und das damit eng verbundene Problem einer Bewertung von "Antike" und "Moderne" wurden eine Anzahl bedenkenswerter Interpretationsmöglichkeiten romantischer Malerei entwickelt, die in späteren Arbeiten wieder außer acht gelassen wurden. Deshalb ist es erforderlich, dieses Teilgebiet der kritischen Rezeption romantischer Malerei an den Anfang zu stellen und in seinen wichtigsten Aspekten zu beschreiben.

1) Die wichtigsten Beiträge erschienen in renommierten Zeitschriften der gebildeten Oberschicht, die sich mit aktuellen kulturellen Fragen auseinandersetzten. Zu nennen sind besonders: "Journal des Luxus und der Moden", "Zeitschrift für die elegante Welt", "Kunst-Blatt" (Hg. Ludwig Schorn), "Morgenblatt für gebildete Stände". Die Publikationen Johann Wolfgang von Goethes zu diesem Thema erschienen zum großen Teil in Pericdika, die von ihm selbst herausgegeben wurden vgl. besonders "Propyläen", "Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayngegenden". Einige Rezensionen auch in der "Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung", vgl. hierzu Bibliographie, zit. unter dem jeweiligen Autor.

Die Aussagen der Romantiker selbst und ihrer Anhänger werden dabei nur insofern berücksichtigt, als sie direkt in die Auseinandersetzung der Zeit eingreifen oder zur Klärung kunsttheoretischer Zusammenhänge beitragen. Eine ausführliche Wiedergabe ihrer Theorien würde den Rahmen der Arbeit sprengen und zu einer "Geschichte der romantischen Bewegung" selbst führen."¹⁾

Außerdem liegt der Schwerpunkt nicht auf der Analyse einzelner Künstler oder ihrer Stellung in der Zeit, sondern allgemein auf der Rezeption romantischer Malerei im Ganzen.

Dieses Vorgehen bedarf einer Erklärung, da ja gerade die romantische Kunst trotz einheitlicher Grundtendenzen in Einzelfragen extrem auseinanderfällt. Es ist bekannt, daß sich ihre Vertreter untereinander z.T. heftig angriffen. Runge und Friedrich z.B. sprachen sich oft explizit gegen die Nazarener aus, besonders gegen deren "altdeutsche Manier", die sie formal und inhaltlich nicht akzeptieren konnten. Runge wandte sich nicht nur gegen die Nachahmung klassischer Werke, sondern gegen jeden Versuch, einen alten Stil neu zu beleben: "Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wiedergekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?"²⁾

Einen ähnlichen Standpunkt vertrat Friedrich mit der Feststellung: "Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt taten, das dürfen wir bei besse-

1) Ich verweise in diesem Zusammenhang auf Schriften von Fr. Schlegel und Novalis, in denen die wichtigsten Gedanken der romantischen Kunsttheorie formuliert sind:

F. Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hg. von H. Eichner, Krit. F. Schlegel - Ausgabe, IV, München 1959.
- Philos. Vorlesungen 1800 - 1807, hg. von J.J. Anstett, Krit. F. Schlegel-Ausgabe, XII, München 1964.
- Philos. Lehrjahre 1796 - 1806 I, hg. von E. Behler, Krit. F. Schlegel, Ausgabe, XVIII, München 1963.
Novalis Schriften, hg. von J. Minor, 4 Bde., Jena 1907.
- Schriften, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. 2 und 3, Leipzig o.J.

2) In: Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe, hg. von Hellmuth von Maltzahn, Weimar 1940, S. 9 (Einleitung).

rer Erkenntnis nicht mehr tun."¹⁾

Demgegenüber stand Tieck Runge "Naturhieroglyphik" nach anfänglicher Begeisterung ziemlich verständnislos gegenüber: "... so ist in diesen Bildern manches, was Runge wohl nur allein versteht, und es ist zu fürchten, daß ... er noch tiefer in das Gebiet der Willkür gerät..."²⁾

Auch die deutschen Künstler in Rom waren untereinander zeitweilig völlig zerstritten und entschlossen sich nur gegen den gemeinsamen Gegner zu koordiniertem Handeln.³⁾

Eine zusammenhängende Untersuchung⁴⁾ läßt sich aber dadurch rechtfertigen, daß die Zeitgenossen in ihrer Beurteilung romantischer Malerei ähnlich vorgingen. Sie sahen zwar durchaus Unterschiede zwischen "Lukasbrüdern" und "norddeutscher Schule" (um Runge und Friedrich), die sich jedoch meistens auf formale Detailfragen bezogen und für die Auseinandersetzung nur sekundäre Bedeutung hatten. Letztlich wurde die ganze Richtung immer als Einheit betrachtet, allerdings - und das ist in die-

1) in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. von Sigrid Hinz, München 1968, S. 114. Aufschlußreich für Friedrichs Beurteilung der Nazarener ist noch folgende Aussage: "Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen, etwas Widriges, ja oft Ekelhaftes, vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskind im Arme zu sehen, und mit papierenen Gewändern bekleidet? Oft auch wohl mit Absicht verzeichnet und geflissentlich Verstöße gegen die Linien und Luftperspektive gemacht? Alle Fehler jener Zeit öffnet man täuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke, das tiefe, fromme, kindliche Gemüt, was diese Bilder so eigentlich beseelt, läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen, und es wird auch den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht, wenn man ... katholisch geworden." S. 113/114.

2) zit. nach Richard Benz, Die deutsche Romantik, München 1956, S. 176.

3) Die Kunstaussstellung von 1819 im Palazzo Caffarelli wurde von Salomon Bartholdy, dem einstigen Helfer der Nazarener, scharf angegriffen, was zu einstimmigem Protest von seiten der Nazarener führte. Friedrich Schlegel trat für die Nazarener ein. Vgl.: "Über die deutsche Kunstaussstellung zu Rom im Jahre 1819, in: Sämtliche Werke, Bd. 8, Wien 1846, S. 179 ff. Zu den Auseinandersetzungen zwischen den deutschen Künstlern in Rom vgl.: "Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer", hg. von Max Hecker, Bd. I, Schriften der Goethegesellschaft, Bd. 32, Weimar 1917.

4) d.h. der Rezeption romantischer Malerei in ihrer Zeit.

sem Zusammenhang wesentlich - , lag die Betonung dabei vorwiegend auf den "Nazarenern", was schließlich dazu führte, die gesamte romantische Malerei als "neu-deutsch, religiös-patriotisch" zu klassifizieren.¹⁾

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht Johann Wolfgang von Goethes²⁾ Einstellung zur romantischen Malerei, die in ihren wichtigsten Aspekten charakterisiert werden soll. Dieses Vorgehen läßt sich dadurch rechtfertigen, daß Goethe die Hauptkritikpunkte seiner Zeit an der romantischen Malerei formulierte und durch seine Kunstanschauung und Kunstpolitik ihr Bild über Jahrzehnte entscheidend mitprägte.

In verschiedenen Arbeiten wurde der Versuch unternommen, Goethes Verhältnis zur romantischen Malerei aus kunsthistorischer Sicht zu bestimmen;³⁾ besonderes Interesse kommt dabei den Aufsätzen von Herbert von Einem⁴⁾ und Bernhard Rupprecht⁵⁾ zu, die Grundsätzliches zur Klärung der Problematik beitragen konnten. Da im Rahmen dieser Arbeit häufig auf die Ergebnisse beider Autoren Bezug genommen wird, scheint es sinnvoll, ihre wichtigsten Gedanken einleitend zu referieren.

1) Vgl. den Aufsatz von Heinrich Meyer in: Kunst und Altertum, 2. Heft 1817, "Über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst".

2) und mit ihm der Kreis der "Weimarer Kunstfreunde".

3) Vgl. u.a.: Kurt Karl Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jahrbuch der Goethegesellschaft, Bd. XIV, Weimar 1928, S. 1 ff.;
Gisela Schulz-Uellenberg, Goethe und die Bedeutung des Gegenstandes für die bildende Kunst, Diss. München 1946 (maschinenschriftlich);
Otto Stelzer, Goethe und die bildende Kunst, Braunschweig 1949.

An dieser Stelle sei nochmals darauf verwiesen, daß sich die vorliegende Arbeit primär auf die Analyse kunsthistorischer Literatur zur romantischen Malerei bezieht; so wurde aus thematischen Überlegungen auch in diesem Kapitel darauf verzichtet, spezielle Ergebnisse der Germanistikforschung in die kritische Betrachtung unmittelbar einzubeziehen, wenngleich diese natürlich indirekt Einfluß auf die vorliegenden Überlegungen hatten.

4) Herbert von Einem, Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit, in: Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, Hamburg 1956, S. 217 - 231.

5) Bernhard Rupprecht, Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. I, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrh., Berlin 1963, S. 194 - 230.

Von Einem versuchte, Goethes Gegensatz zur Romantik als Generationsproblem und "von der Sache her"¹⁾ aufzufassen.

Während Goethe in seiner Frühzeit in "beglückende(r) Nähe zu den schöpferischen Impulsen der zeitgenössischen bildenden Kunst" gestanden habe, sei nach der Italienreise eine Wende eingetreten, die ihn "in Gegensatz zu den Zeitgenossen brachte und die sein ganzes späteres Verhältnis tragisch überschatten sollte"²⁾. Durch die Auseinandersetzung mit der Antike und der Natur und die daraus gewonnene Erkenntnis objektiver Gesetzmäßigkeiten sei er nun zu der Auffassung gelangt, daß die Kunst nicht das subjektiv Charakteristische, sondern das objektiv Schöne erreichen müsse. "Aus dem Mitstrebenden, der sich der Fülle gefreut hatte, wurde der Erzieher, der das Vollkommene suchte."³⁾

Goethes "tragische(n) Irrtum" glaubte von Einem darin zu erkennen, daß ihm verborgen geblieben sei, daß seine Kunstvorstellung weit über die Gestaltungsmöglichkeiten der eigenen Zeit hinausreichte, "und er sich zunächst dem 'Wahn' hingab ... auf seine Zeit 'genetisch' wirken zu wollen"⁴⁾.

Dieser Versuch war in bezug auf die Romantik nach von Einem auch deshalb zum Scheitern verurteilt, weil diese nicht etwas Begonnenes fortsetzen, sondern etwas völlig Anderes an dessen Stelle setzen wollte. Während sich Goethes Entwicklung vom Subjektivismus des Sturm und Drang zur Objektivität der Klassik "wie Jugend und Reife der gleichen Generation"⁵⁾ vollzogen habe, sei die Romantik der "Neueinsatz" einer jüngeren Generation, deren Vorstellungen nicht mehr in genetischer Abhängigkeit zu denjenigen Goethes stünden. Diese generationsbedingte Differenz erkläre jedoch den Gegensatz zwischen Goethe und der Romantik nicht ganz. Von Einem versuchte deshalb, ihn aus Goethes kunsttheoretischem Ansatz zu erklären.

1) von Einem, Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit, a.a.O., S. 224.

2) Ebenda, S. 220.

3) Ebenda, S. 221.

4) Ebenda, S. 222/223.

5) Ebenda, S. 223.

In diesem Zusammenhang bezeichnete er Goethes Vorstellung von einer "unbedingten" Kunst, die sich über alle religiösen und nationalen Bedingtheiten erhebe und "gleichsam absolut wird"¹⁾ als bestimmenden Faktor für dessen negative Einstellung zur Romantik. Goethe habe bei den romantischen Malern "Symptome der Gefahr erkannt, daß sich das Gefühl für Größe und Würde der unbedingten Kunst - die ein Haptanliegen seines Lebens war - verlieren würde"²⁾, Unter diesem Aspekt sei die Kritik an Runes "Zurücksinken ins Elementarische", an Friedrichs einseitiger "Übersteigerung des Todesgedankens"³⁾ und der Rückwendung der Nazarener zu den "Primitiven" zu sehen. Alle drei Richtungen hätten nach Goethes Definition nur zu einer "bedingten" Kunst führen können. Außerdem sei ihm bewußt gewesen, "daß die Erneuerung des subjektiven religiösen Gefühls keineswegs auch die Voraussetzung einer das Subjektive übergreifenden künstlerischen Entwicklung schaffe"⁴⁾.

Bernhard Rupprecht ging davon aus, daß sich parallel mit dem "progressiven Schwund des Stils" seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Kunst und die Relation von Bildgegenstand und Kunstwerk grundlegend verändert hätten. Dieser Prozeß zeichne sich in der deutschen Kunstkritik von Winckelmann bis Hegel ab, seine Konsequenz sei einerseits der Beginn der eigentlichen Kunstgeschichte, andererseits die "Moderne" der bildenden Kunst gewesen. Unter diesem übergreifenden Gesichtspunkt, den Rupprecht in seinen einzelnen Entwicklungsstufen aufzeigte⁵⁾, sah er die Differenz zwischen Goethe und der Romantik als eine Phase der "letzten grundsätzlichen Auseinandersetzung um die Gegenstände der darstellenden bildenden Kunst."⁶⁾ Goethes Symboldefinition und seine Vorstellung der höchsten Kunstform begründeten nach Rupprecht den Gegensatz zur Romantik, die in beiden

1) von Einem, Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit, a.a.O., S. 227.

2) Ebenda, S. 228.

3) Ebenda, S. 225.

4) Ebenda, S. 227.

5) Hier sollten nur die Gedanken kurz wiedergegeben werden, die das Verhältnis zwischen Goethe und der Romantik unmittelbar betreffen.

6) Rupprecht, Plastisches Ideal und Symbol..., a.a.O., S. 194.

Fragen einen anderen Standpunkt vertreten habe.

Basierend auf Winckelmann und Herder sei Goethe zu der Auffassung gelangt, daß allein die Plastik das Ideal der Kunst realisieren könne, da ihr Gehalt in der "sinnlichen Realität" begründet sei und sie insofern keine Interpretationsproblem hervorrufe. Dem sei die Überlegung vorausgegangen, daß sich ein Kunstwerk nur durch den "Stoff" bedeutend ausprechen und nicht über diesen hinausweisen könne. Das "Symbolische" sei demnach für Goethe mit dem sinnlich-anschaulichen Bestand identisch. Diese Übereinstimmung sehe "das plastische Ideal letztlich nur in der Gestalt des Menschen"¹⁾ realisiert. Hier könne von allem nur zeitbedingten (von religiösen und nationalen Bindungen) abstrahiert werden, eine Aufgabe, die nach Goethe durch die griechische Kunst für alle Zeiten paradigmatisch gelöst worden sei. In ihr habe die Darstellung des Menschen ihre höchste Stufe erreicht, da sie das "Über- wie auch das Untermenschliche" eliminiert habe. Durch diese Bestimmung des "plastischen Ideals" als höchster Kunstform sei es "bei Goethe zu einer starken Beschränkung der würdigen, der Kunst angemessenen Gegenstände"²⁾ gekommen, wobei die romantischen Bildthemen entweder als der Kunst gleichgültig oder ihr widerstrebend bezeichnet worden seien.

Gegen die Kongruenz von Bedeutung und anschaulichem Bestand setzten die antiklassischen Theoretiker der Folgezeit nach Rupprecht gerade deren Inkongruenz. "Ein ästhetisches Objekt, das zu seiner Bedeutung in inkommensurabilem Verhältnis steht, wurde nunmehr als Symbol bezeichnet. Damit aber ... wurde die Kunst im ganzen als symbolisch angesehen."³⁾ Besonders Friedrich Schlegel als Protagonist der romantischen Kunsttheorie habe die entscheidenden Aspekte zur Neubestimmung der höchsten Kunstform formuliert. Seine Ablehnung der antiken Kunst, die nur auf dem "sinnlichen Reiz" beruhe und deshalb "sinnlos" sei, habe zu einer Umkehrung der Rangordnung zwischen Plastik und Malerei geführt: "jenseits der materiell-sinnlichen Realität der Plastik ist es nun gerade der Schein der Malerei, der die Sinnlichkeit fliehende Wahrheit vermitteln

1) Rupprecht, Plastisches Ideal und Symbol..., a.a.O., S. 205.

2) Ebenda, S. 205.

3) Ebenda, S. 215.

kann."¹⁾ Ihre höchste Form erreiche sie in der Darstellung religiöser oder nationaler Themen; damit habe Schlegel gerade die Gegenstände als vorrangig bezeichnet, die von Goethe als "gleichgültig" oder als "widerstrebend" definiert worden seien.

Rupprecht sah jedoch nicht in der unterschiedlichen Rangordnung der Bildgegenstände, sondern in "der Auffassung von der Kunst selbst" den Hauptgrund für die Differenz zwischen beiden Parteien: "Schlegel ahnt und spürt durch das Kunstwerk hindurch, sozusagen hinter ihm das Wesentliche, es wird daher Instrument, es gibt Wirkungen und einen 'Gebrauch' der Kunst. Für Goethe aber war das Kunstwerk nicht Mittel, es war ihm letzter und höchster Zweck."²⁾

Im folgenden sollen diese Gesichtspunkte anhand des umfangreichen Quellenmaterials erläutert und gegebenenfalls ergänzt werden.³⁾ Dabei schien es gerechtfertigt, die Analyse von Goethes Kunsttheorie auf die Aspekte zu beschränken, die seine Rezeption romantischer Malerei unmittelbar mitprägten.

1) Rupprecht, *Plastisches Ideal und Symbol...*, a.a.O., S. 220.

2) Ebenda, S. 223.

3) Eine ausführliche Analyse der Texte, in denen Goethes Romantikrezeption deutlich wird, existiert meines Wissens bisher nicht. Im Rahmen dieser Arbeit ist sie nicht nur aus rezeptionsgeschichtlichen Gründen sinnvoll, sondern auch als "Einstieg" in die Gesamtproblematik.

2.2. Johann Wolfgang von Goethes Einstellung zur romantischen Malerei

2.2.1. Zur Bedeutung von Kunsttheorie für Goethe

Für Goethe hatten Probleme der bildenden Kunst während seines ganzen Lebens einen besonderen Stellenwert; er setzte sich ungleich intensiver mit kunsttheoretischen als mit dichtungstheoretischen Fragen auseinander: "... und habe auch fast ein halbes Leben an Betrachtung und Studium von Kunstwerken gewendet."¹⁾ Das mag seinen Grund einerseits darin haben, daß er selbst lange Zeit unschlüssig war, ob er mehr zum Dichter oder zum Maler bestimmt sei; während seines Romaufenthaltes von 1787/88 entschied er sich zwar endgültig für die Poesie als adäquater Lebensaufgabe²⁾, jedoch mit einer gewissen Resignation, und er blieb, wie er selbst bezeugte, stets ein "Augenmensch". Folglich mußten die Werke der bildenden Kunst immer von größter Bedeutung für ihn bleiben. Andererseits war sein Interesse an kunsttheoretischen Fragen auch durch die Auffassung bedingt, daß auf diesem Gebiet entwickelte Erkenntnisse seine Dichtung entscheidend fördern und Fehler korrigieren könnten. Für diese Vermutung spricht unter anderem die Bitte an Heinrich Meyer,³⁾ seinen Berater in Fragen der bildenden Kunst, um eine Beurteilung von "Hermann und Dorothea": "Die höchste Instanz, vor der er gerichtet werden kann, ist die, vor welche der Menschenmaler seine Kompositionen bringt."⁴⁾

1) Gespräch mit Eckermann, 20. April 1825, zitiert nach dtv Gesamtausgabe, Bd. 34, Schriften zur Kunst, 2. Teil, München 1962, S.290. Wenn nicht anders vermerkt, wird im folgenden nach dieser Gesamtausgabe zitiert (besonders Band 29, Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar, München 1963, Band 33, Schriften zur Kunst, 1. Teil, München 1962 und Band 34, Schriften zur Kunst, 2. Teil, München 1962).

2) "Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin ... von meinem längeren Aufenthalt in Rom werde ich den Vorteil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht tue." Italienische Reise, dtv Bd. 34, S. 289.

3) 1760 - 1832, schloß in Italien mit Goethe Freundschaft, wurde 1792 an die Weimarer Zeichenakademie berufen (seit 1806 Direktor), war als Kunstkenner Berater und Mitarbeiter Goethes.

4) 28. April 1792, zit. nach von Einem, Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit, a.a.O., S. 218.
Vgl. hierzu auch folgende Bemerkung Meyers vom 21. März 1806:

Wichtig für das Verständnis ist noch, daß Goethe, wenn er allgemein von Kunst sprach, hauptsächlich bildende Kunst meinte, was er selbst in einem Brief an Schiller ausdrücklich betonte: "Lassen Sie mich dagegen auf meiner Seite in der Region bleiben, die ich durchsuche und durchforsche, lassen Sie mich, wie ich immer getan, von Skulptur und Malerei besonders ausgehen ... Lassen Sie mich bei meinen Erklärungen das Wort Kunst brauchen, wenn ich immer gleich nur bildende Kunst, besonders Skulptur und Malerei hierunter verstehe ..." ¹⁾

Goethes Interesse an Fragen der bildenden Kunst wäre jedoch kein ausreichendes Kriterium, um eine so weitläufige Besprechung in diesem Zusammenhang zu rechtfertigen. Hinzu kommt außerdem seine exponierte Stellung im Geistesleben der Zeit. Seine Aussagen hatten für seine Anhänger weitgehend normativen Charakter und auch seine Gegner konnten es kaum wagen, ihn zu ignorieren; die meisten versuchten, trotz aller Gegensätze, ihn für sich günstig zu stimmen, - darüber geben Gespräche und Berichte seiner Zeitgenossen hinreichend Aufschluß. ²⁾

Diese kaum eingeschränkte "Herrschaftsposition" ³⁾ gab ihm das Mittel in die Hand, seine Gedanken- der nötigen Resonanz gewiß - mehr als jeder andere zu verbreiten. Eines seiner Hauptinteressen galt im speziellen der bildenden Kunst seiner Zeit, der er mit ständig wachsendem Mißtrauen gegenüberstand. In Weimar fand er besonders bei Friedrich Schiller und seinem Berater Meyer (dem "Kunschtmeyer") Unterstützung. Durch

"In Sachen der bildenden Kunst hingegen habe er zwar wenig geleistet, aber viel über die Theorien derselben nachgedacht und meinte, diese hätten bei ihm gleichsam statt eines Symbols der Poesie gedient und das Nachdenken im Fach der bildenden Kunst ihn in seinem eigentümlichen Feld, im poetischen Schaffen und Wirken, viel gefördert." zit. nach dtv. Bd. 34, S. 290.

- 1) Konzept zwischen dem 8. und 9. Oktober 1794, in: Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 290.
- 2) Vgl. besonders: Goethes Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann, hg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, Frankfurt 1949.
- 3) Erst in späteren Jahren wurde seine Stellung durch die wiederholten Angriffe gegen die neue Kunst geschwächt und man übte offen Kritik an ihm. Erste Indizien sind schon die Reaktionen auf die "Weimarer Preisaufgaben". Dennoch behielten seine Aussagen immer größtes Gewicht.

die Gründung der "Propyläen" und die vielumstrittenen "Weimarer Preisaufgaben" versuchte er, die Entwicklung der Kunst in seinem Sinne zu beeinflussen, was schließlich, nachdem er die Unmöglichkeit seines Vorhabens einsehen mußte, zum offenen Bruch mit der "neu-deutsch, religiös-patriotischen" Kunst führte.

Die negative Einstellung des reifen Goethe zur Kunst seiner Zeit muß in Zusammenhang mit der "Italienischen Reise" gesehen werden, in deren Verlauf er seine Vorstellungen über das Wesen der Kunst entscheidend revidierte. Vorher verfolgte er ähnliche Ideale, wie später die von ihm kritisierten romantischen Maler. Kunst war für ihn in dieser Zeit "die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt"¹⁾, also ein subjektiv-schöpferisches Erlebnis. Für die Werke des klassischen Altertums brachte er nur wenig Verständnis auf, Jacobi berichtete: "Ebenso wie ich unter den alten Griechen, so lebt er unter den alten Schotten, Kelten und Deutschen ... Er will in meine luftigen Täler ... nicht herabsteigen."²⁾ Mit gewissem Recht konnte Bernhard Joseph Docen³⁾ Goethe später vorhalten, daß nicht nur Wackenroder und Tieck, sondern Goethe selbst mit seinem Aufsatz über das Straßburger Münster und den "Götz von Berlichingen" die romantische Richtung miteingeleitet habe.

Mit der "Italienischen Reise" (1787/88) vollzog Goethe eine tiefgreifende Wandlung, die ihn in Gegensatz zu den neueren Kunstbestrebungen seiner Zeit brachte. "Ich lebe sehr Diät und halte mich ruhig, damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen."⁴⁾ Diese Aussage kennzeichnet sein Bemühen um die Ausschaltung subjektiver Empfindungen. Unterstützt durch das intensive Studium der Antike und der Natur, wurde ihm Kunst jetzt zum Ausdruck objektiver, gesetzmäßiger Schönheit.

1) Brief an Jacobi, 21. August 1774, zit. nach Stelzer, Goethe und die bildende Kunst, a.a.O., S. 30.

2) Biedermann (Hrsg.), Goethes Gespräche ..., a.a.O., S. 47.

3) Der Münchner Germanist Docen veröffentlichte eine gegen die Weimarer Kunstfreunde gerichtete Kritik: Über Kunst und Altertum von Goethe, 1. Bd. 1816 - 1818, in: Jahrbücher der Literatur, 8. Bd., Wien 1819, S. 278 ff.

4) zit. nach Stelzer, Goethe und die bildende Kunst, a.a.O., S. 30.

2.2.2. Die "Weimarer Preisaufgaben"

Äußerlich war Goethes ablehnende Haltung gegenüber der neueren Kunst eng mit dem Scheitern der "Weimarer Preisaufgaben" (1805) verbunden, wodurch ihm endgültig deutlich werden mußte, daß er auf seine Zeit nicht geneigter wirken konnte. In der Reaktion auf eine Schrift der Brüder Riepenhausen¹⁾, in der diese ein offenes Bekenntnis zur christlichen Kunst und zum Primat der Malerei (gegenüber der Plastik) ablegten, formulierte Goethe seine Kritik erstmals in eindeutig polemischer Form. Er sprach von den Phrasen der "neukatholischen Sentimentalität", von dem "klosterbruderisierenden, sternbaldisierenden Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fordernden Kalibanen."²⁾ Dieser Angriff bezog sich offensichtlich nicht allein auf die Brüder Riepenhausen, sondern auf Wackenroder und Tieck, deren Veröffentlichungen hier angesprochen sind³⁾ und damit auf die gesamte neuere Kunst-richtung.⁴⁾ An anderer Stelle äußerte sich Goethe resigniert: "Das entgegengesetzte von unseren Wünschen und Bestrebungen tut sich hervor,... die weimarischen Kunstfreunde ... sehen einer großen Einsamkeit entgegen."⁵⁾ Dieses Gefühl der eigenen Isolation bezeichnet einen Endpunkt in Goethes Einstellung zur Kunst seiner Zeit, dessen verschiedene Vorstufen sich an den "Preisaufgaben" verfolgen lassen. Goethe hatte sie 1799, unterstützt von Heinrich Meyer, mit dem Ziel begründet, die bildende Kunst seiner Zeit zu beeinflussen.⁶⁾ "Der Hang zum Historischen, zum Sentimental-Unbedeutenden und zum Platt-Natürlichen

1) Es handelt sich hierbei um Erläuterungen zu Umrisszeichnungen nach Polygnot.

2) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 290 (zuerst abgedruckt in: Jena'sche Allgemeine Literaturzeitung, Extra-Blatt zum 3. Quartal, 1805).

3) Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hg. von E.L. Schellenberg, Weimar 1914; Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, Sämtliche Werke, Bd. 23 und 24, Wien 1821.

4) Im Aufsatz von 1817 (Kunst und Altertum) wurden beide als Initiatoren bezeichnet, vgl. S. 24 ff.

5) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 291.

6) Als Ergänzung zu den Propyläen, wie er es in seinem Rückblick zur Weimarer Kunstaussstellung von 1803 formulierte. Ebenda, S. 247.

schien in der Kunst immer mehr um sich greifen zu wollen."¹⁾ Gegen diese falschen Tendenzen war sein Vorhaben gerichtet. Fest überzeugt, selbst den objektiv richtigen Weg zur "wahren Kunst" zu kennen, formulierte er seine Vorstellungen und Maximen²⁾:

Grundlage für die Themenauswahl der Preisaufgaben bildeten Homers Gedichte, als reichster Quelle, "aus welcher die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben", in denen "wohl alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden"³⁾. Goethe führte hier die Einleitung zu den "Propyläen"⁴⁾ fort, in der er die Werke des klassischen Altertums als Basis aller Kunstbestrebungen definiert hatte: "Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung? und, in gewissen Fächern, welche mehr als die deutsche?"⁴⁾ Von dieser Ebene sollte sich der Künstler so wenig wie möglich entfernen, da er hier die geeigneten Vorbilder für sein Schaffen finden könne. "Vorbild" meint nicht nur die thematische Fixierung (auf die Darstellung des Menschen als höchstem Kunstgegenstand), sondern auch die technisch-formale Behandlung: detailliertes Studium der Naturvorlage und ihre Übersetzung ins Charakteristische und damit Bedeutende.

Dieses Ziel wollte Goethe mit Hilfe der Preisaufgaben⁵⁾ stufenweise verwirklichen; aus den Gedichten Homers wurden einzelne "Episoden" als Vorlage für den Wettstreit ausgewählt, wobei sich die Anforderungen von Jahr zu Jahr steigerten. Die beste Lösung wurde jeweils mit einem Geldpreis honoriert, und Goethe glaubte, daß "ein jeder, er mag nun den Preis erhalten oder nicht, zu seinem Werk hernach desto leichter einen Liebhaber finde und sich nicht umsonst bemüht habe."⁶⁾

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 247.

2) Ebenda, S. 149.

3) Ebenda, S. 71 ff.

4) Ebenda, S. 72.

5) Ähnliche Tendenzen verfolgten die Preisaufgaben der Wiener Akademie, auch dort wurden klassische Sujets bevorzugt. 1813 bestand die Aufgabe darin, den Kopf des Farnesischen Herkules aus dem Alter von 40 in das von 20 zu übertragen. Vgl. hierzu O. Stelzer, Goethe und die bildende Kunst, a.a.O., S. 31.

6) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 150.

Die pädagogische Zielsetzung ist offensichtlich: durch genau definierte Themen, die nur geringe Variationsmöglichkeiten beinhalteten, sollte der Künstler geschickt auf den von Goethe als richtig erkannten Weg gelenkt werden, wodurch sich der "allgemeine Geschmack unstreitig bald bessern"¹⁾ würde. Der ausgesetzte Geldpreis konnte kaum als Anreiz gelten (er wurde von Goethe selbst als Anerkennungsprämie bezeichnet); Goethe erwartete vielmehr, daß die Hoffnung auf größere Publizität zur Teilnahme anspornen könne: die eingesandten Werke wurden in Weimar öffentlich ausgestellt und in den "Propyläen"²⁾ besprochen. Als kaum meßbare Komponente kam ein ethisch-moralischer Unterton hinzu, der dem Einzelnen die ideelle Bedeutung des Vorhabens suggerieren sollte, um ihn dadurch zur Teilnahme zu verpflichten. Folgende Aussage zeigt diese Tendenz sehr deutlich: "Die Liebe zur echten Kunst, welche so selten geworden, müßte sich nach und nach wieder vermehren und bald Talente, die jetzt ungenützt verborgen dahinwelken, sich glänzend entwickeln; ein neuer Tag könnte für die Kunst erwachen, und sie mit ihren schönen Gaben uns erfreuen."³⁾

Der erhoffte Erfolg stellte sich jedoch nicht ein; nur wenige Künstler und außerdem nicht immer die fähigsten, wurden zur Teilnahme angeregt (u.a. die Maler Hartmann, Kolbe, Nahl und Hoffmann). So kann Goethes Reaktion auf die 2. Ausschreibung nur als völlige Verkennung der tatsächlichen Lage oder als absichtliche Übertreibung gewertet werden: "Ein nochmaliger allgemeiner Überblick über alle aus verschiedenen Gegenden Deutschlands eingegangene Konkurrenzstücke gewährt uns zugleich den Überblick über Geist, Kultur und Talent der Nation, wie sie im Fache der bildenden Künste im gegenwärtigen Augenblick herrschen und bestehen. Dieser Überblick ist allerdings sehr befriedigend, ja noch mehr, er ist erfreulich."⁴⁾ In der anschließenden "Übersicht über die Kunst in Deutsch-

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 208.

2) Die "Propyläen" wurden 1800 eingestellt. Ab 1801 wurden die Gemäldebesprechungen in der "Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung" veröffentlicht. (Vgl. R. Benz, Goethe und die Romantik, a.a.O., S. 70 ff.).

3) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 208.

4) Ebenda, S. 209.

land"¹⁾ widersprach er seiner eigenen Behauptung, da er weite Bereiche der zeitgenössischen Kunst kritisierte.²⁾

In der Folge sah sich Goethe immer wieder veranlaßt, seine Position und das Ziel des Vorhabens zu erläutern, da, wie er es ausdrückte, verschiedene Kunstfreunde "die oft erwähnte Preisaufgabe für ein der bildenden Kunst beinahe unauflösliches Rätsel halten,"³⁾ woraus sich ständig neue Mißverständnisse ergaben. Der Fehlschlag von Goethes Plan zeichnete sich nicht nur in dem Fehlen wirklich bedeutender Beiträge⁴⁾ ab, sondern auch an den immer häufigeren Gegenstimmen. Schadow definierte 1801 in der Zeitschrift "Eunomia" die Ursache der Kritik: "Anstatt zu geben und auszubilden, was in uns ist, quälen wir uns, etwas hervorzubringen, was dem von diesen Fremden (den Griechen) Gemachten ähnlich ist."⁵⁾ Goethes Grundgedanke, die Werke des klassischen Altertums dem zeitgenössischen Künstler als normatives Vorbild zu setzen, wurde damit in Frage gestellt. Noch schärfer formulierte es Runge: "Die Kunstaussstellung in Weimar und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen ganz falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken. ... Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so führen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen; und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern"⁶⁾. Zu diesem Schluß kam Runge nach seiner erfolglosen Teilnahme an den Preisaufgaben⁷⁾; sein Beitrag wurde als "unrichtig" abgelehnt und ihm wurde "ein ernstes Studium des Altertums und der Natur, im Sinne der Alten"⁸⁾ empfohlen. Friedrichs Sepialandschaften, denen 1805 außer

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 209 - 212.

2) d.h.: den "sentimental-theatralen Weg; Naturalismus, Allegorie, Patriotismus etc.", ebenda, S. 209 - 212.

3) Ebenda, S. 247.

4) Wesentlich bedingt durch die starke Reglementierung der Aufgaben, die keine freie Entfaltung ermöglichten.

5) Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Teil, a.a.O., S. 291.

6) in: Ph. O. Runge's Briefwechsel mit Goethe, hg. H. v. Maltzahn, Schriften der Goethesellschaft, Weimar 1940, S. 7.

7) z.T. auch bedingt durch die Begegnung mit Tieck.

8) zit. nach: R. Benz, in: Die deutsche Romantik, München 1956, S. 167.

Konkurrenz der halbe Preis zuerkannt wurde, bedeutet eine indirekte, wenn auch von ihm nicht nachweisbar gewollte Kritik an der Weimarer Richtung: indem er eine Landschaft einreichte, negierte er Goethes Auffassung vom "Menschen als höchstem Gegenstand der Kunst".

Schließlich sah Goethe ein, daß er auf diesem Weg die Kunst der Zeit nicht in seinem Sinn reformieren konnte. Er erkannte, daß er sich einer Illusion hingegeben hatte, wenn er glaubte, die Problematik der modernen Kunst von der Formseite aus überwinden zu können. 1805 wurden die "Preisaufgaben" nach siebenjähriger Folge eingestellt.

In seiner Begründung zu diesem Entschluß formulierte er die Hauptargumente, die ihn gegen die gesamte neuere Kunstrichtung einnahmen¹⁾: Er beklagte den "Verlust" der Brüder Riepenhausen, "deren schönes Talent sich mit anderen der Legende und dem Mittelalter zugewendet hatte"²⁾. Goethe bezog sich damit auf deren oben genannte Schrift, in der sie sich zur "nazarenischen" Maxime bekannten. In dieser allgemeinen Tendenz sah er auch den Grund für das Scheitern der "Preisaufgaben": "weil ein durch Frömmelrei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst desto leichter überhand nahm, als süßliche Reden und schmeichelhafte Phrasen sich viel besser anhören und wiederholen, als ernste Forderungen auf die höchstmögliche Kunsttätigkeit menschlicher Natur gerichtet."³⁾ Damit betonte Goethe nochmals seine in der Klassik begründete Position, durch die allein das höchste Ziel der Kunst erreicht werden könne, im Gegensatz zur modernen Richtung, der es an Ernsthaftigkeit und fester Grundlage mangle. Offensichtlich bezog sich Goethe mit seiner Kritik hier jedoch vornehmlich auf die "neudeutsch-religiöse" Kunst (also auf die fälschlich unter dem Sammelbegriff "Nazarener" subsumierte Richtung der romantischen Bewegung), die Gruppe der norddeutschen Landschaftsmaler (um Runge und Friedrich) nahm zu diesem Zeitpunkt noch eine gewisse Ausnahmestellung ein (z.T. bedingt durch Goethes persönliches Verhältnis zu den beiden Künstlern); sie wurde erst in der allgemeinen Abrechnung von 1817 in "Kunst und Altertum" auf die gleiche Ebene gestellt.

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 290/91.

2) Ebenda.

3) Ebenda.

Die falsche Tendenz der neuen Kunst zeigte sich neben "Frömmerei" und "Rückstreben" nach Goethes Ansicht in der Überbetonung von "Gemüt" und "Naturell" gegenüber fest definierten Regeln. Zudem würde das Gemüt irrtümlich in Relation zur Religion gesetzt und damit eine der Grundbedingungen der Kunst in ihr Gegenteil verkehrt:

"Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion, ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verläßt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, daß nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann"¹⁾. Hier kommt Goethes klassische Position in ihrer prägnantesten Form zum Ausdruck, der die "romant. Kunstanschauung", wie sie von Goethe verstanden wurde, entgegengesetzt war. Er definierte Kunst als "höchste Erscheinung des Sinnlichen", indem sich das sittliche Element ausdrückt. Die Betonung lag auf dem formalen Bereich, in dem die sinnliche Wirkung begründet ist. In der "Romantik" sah er dieses Verhältnis aufgelöst und auf eine inhaltliche Ebene verschoben. Der Gehalt (sittliche Erscheinung) wurde absolut gesetzt und der formalen Dimension des Kunstwerks übergeordnet; Mängel in der Ausführung wurden dadurch entschuldbar bzw. unwesentlich, da sie die eigentliche Bedeutung des Kunstwerkes, seine sittliche Komponente, nicht beeinflussen.

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 291.

2.2.3. "Über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst"

Diese drei Hauptkritikpunkte ("Frömmelei", "Rückstreben", Überbetonung des Sittlichen gegenüber dem Sinnlichen) an der neueren Kunst wurden von Goethe in der Folge systematisch erweitert; seit dem Mißerfolg der "Preisaufgaben" beschäftigte er sich nachweislich mit dem Gedanken eines Generalangriffs auf die "romantische Bewegung", - besonders in ihrer nazarenischen Ausformung. Bereits 1805 schrieb er in einem Brief an Meyer: "Es wird Zeit, daß man sich erklärt, wie man über diese Narrenposen denkt; denn bei einem Frieden mit solchen Leuten kommt doch nichts heraus: sie greifen nur desto unverschämter um sich Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen; man kann es indessen immer noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht altheidnisch Gesinnte hie und da hören lassen."¹⁾ Der erhoffte Umschwung stellte sich jedoch nicht ein, die Situation spitzte sich immer mehr zu, Goethe und Meyer sahen sich veranlaßt, Gleichgesinnte zu mobilisieren, um der für die Zeitschrift "Kunst und Altertum" geplanten Attacke gegen die Kunst der Zeit mehr Gewicht zu verleihen: "Da sich alles in Vereine trennt, so werden wir den unsrigen ja wohl auch sammeln."²⁾ Unter anderem stellten sich Knebel³⁾, Zelter⁴⁾, Rochlitz⁵⁾, Ruckstuhl⁶⁾ und Scha-

1) Hecker (Hrsg.), Goethes Briefwechsel mit H. Meyer, a.a.O., S. 174.

2) Ebenda, S. 404.

3) Karl Ludwig von Knebel (1744 - 1834), vermittelte die Bekanntschaft Goethes mit dem Erbprinzen Karl August, seitdem mit Goethe befreundet.

4) Karl Friedrich Zelter (1758 - 1832), Musiker in Berlin, ausgedehnter Briefwechsel mit Goethe.

5) Friedrich Rochlitz (1769 - 1842), Musikschriftsteller und Hofrat in Leipzig, Briefwechsel mit Goethe, z.T. heftige Angriffe gegen die Romantik.

6) Karl Josef Ruckstuhl (1788 - 1831), Lehrer, schrieb in Berlin den Nemesis-Aufsatz: "Von der Ausbildung der deutschen Sprache, in Beziehung auf neue, dafür angestellte Bemühungen", Nemesis VIII 3, 1816, wendete sich gegen den Purismus der Sprache, plädierte für Fremdworte. Sätze wie: "Unsere Kunstwelt ist nicht aus den Nibelungenliedern erzogen" waren den Weimarer Kunstfreunden sehr willkommen.

dow¹⁾ auf die Seite der "Weimarer Kunstfreunde"; ihre Beiträge waren allerdings nur zum Teil verwertbar, da sie entweder zu spät in Weimar eintrafen (Rochlitz) oder in Einzelargumenten von Goethe abwichen (Schadow). 1817 kündigte Goethe in einem Brief an Knebel das Ereignis mit höhnischen Worten an: "Mein zweites Rhein- und Mainheft wird ehestens aufwarten und wird als eine Bombe in den Kreis der nazarenischen Künstler hineinplumpsen. Es ist gerade jetzt die rechte Zeit, ein 20jähriges Unwesen anzugreifen, mit Kraft anzufallen und in seinen Wurzeln zu erschüttern ... und wär es auch nur, um wie ein dissentierender Minister meine Protestation zu den Akten zu geben. Der Aufsatz jedoch selbst ist von Meyern und dient als Konfession, worauf die Weimarer Kunstfreunde leben und sterben."²⁾ Meyers Artikel erschien in demselben Jahr unter dem bezeichnenden Titel "Über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst"³⁾, er gilt als "Generalabrechnung" mit der Kunst der Zeit bzw. mit allen Künstlern, die von der Weimarer Richtung abgewichen waren: Ausgangspunkt bildete die Kunst in Rom in ihrer historischen Abfolge seit Mengs und dessen Nachfolgern (Unterberger und Angelika Kaufmann). Auf dieser Stufe habe hinsichtlich der Wahl der Gegenstände noch kein Zwiespalt bestanden: "... es herrschte damals unter Liebhabern und Künstlern noch ein akatholischer, protestantischer, um nicht zu sagen unchristlicher Sinn. Treffliche Gemälde berühmter Meister wurden weni-

-
- 1) Joh. Gottfried Schadow (1764 - 1850), klassizistischer Bildhauer, wandte sich gegen die Romantik, machte sich aber dennoch bei den "Weimarer Kunstfreunden" unbeliebt, u.a. da er eine Holbein-Madonna der Raphaelischen vorzog. Selbst Vater eines Nazareners (Wilhelm von Schadow), war er dennoch ein Feind der jungen Kunst, schickte außer dem genannten Beitrag an Goethe auch einen verletzenden Brief an den Vater Overbecks.
 - 2) Brief an Knebel vom 17. März 1817, zit. nach K.K. Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jahrbuch der Goethesellschaft, Bd. XIV, Weimar 1928, S. 1 - 77.
An Meyer schrieb Goethe am 7. Juni 1817 zu dem Vorhaben: "Die Hauptwirkung wird groß und tüchtig bleiben, denn alle Welt ist dieser Kinderpöstelei satt" (Goethes Briefwechsel mit Meyer, a.a.O., S. 408). Die weitere Entwicklung zeigt, daß sich Goethe hier einer falschen Hoffnung hingab.
 - 3) Meyer, Über neu-deutsche religiös-patriotische Kunst, in: Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayngebenden, 2. Heft 1817, Gottaische Buchhandlung, Stuttgart 1817.

ger hochgeschätzt, wenn sie religiöse Gegenstände darstellten und von Geschichten der Märtyrer wandte sich jeder der Geschmack zu haben vermeinte mit Abscheu."¹⁾ Die Neigung zur präraffaelitischen Malerei sah er durch Wilhelm Tischbein begründet; seit ungefähr 1790 habe sie sich rapide ausgebreitet und sich die Einstellung zu den klassischen Vorbildern gewandelt. Als ein "Bedenken erregendes Symptom" sah er die Kritik Raffaels an: seiner zweiten Periode (z.B. der "Disputa") wurde der Vorzug vor der dritten, klassisch-reifen gegeben.

Die antiklassische Tendenz wurde nach seiner Auffassung schließlich 1796 in der Opposition gegen Fernows²⁾ Kolleg unübersehbar: "... da aber der Dozent dem immer überhand nehmenden Christlichen und Sentimentalen in den Darstellungen widersprach, auf die Ideale des Griechischen Alterthums als einzig würdige und ersprießliche Muster für Künstler hinweisend, ... so mußte dieser von Widersachern vielen Verdruß erfahren, und Fernows Lehre fand keinen Eingang. Im Gegenteil pflanzte sich die Neigung zum Geschmack der älteren Meister vor Raphael, immer wachsend fort..."³⁾

Dann kam er auf Wackenroder und Tieck, die mit ihren Schriften die Entwicklung der jungen Kunst wesentlich beeinflußt hätten; eine Vorrangstellung nahmen darunter die "Herzensergießungen" ein, deren Wirkung noch dadurch verstärkt wurde, daß man sie ursprünglich Goethe zugeschrieben hatte. Dieses literarische Hauptwerk der "romantischen Bewegung" (besonders in nazarenischer Prägung) wurde in fast allen Punkten abgelehnt: "Kritik wird als eine Gottlosigkeit angesehen, und die Regeln als leere Tändelei; Kunst meint er (Wackenroder - Anm. d. Verf.), lerne sich nicht und werde nicht gelehrt, er hält die Wirkung derselben auf die Religion, der Religion auf sie, für völlig entschieden, und verlangt daher vom Künstler andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle, als wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens."⁴⁾

1) Meyer, über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 12/13.

2) Karl Ludwig Fernow (1763 - 1803), Kunstschriftsteller, 1794 - 1893 in Rom (befreundet mit Carstens), hielt Kunstvorlesungen, die, durch Kant bestimmt, den Klassizismus neu begründen sollten.

3) Meyer, über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 22.

4) Ebenda, S. 24.

Tieck sprach er (bezogen auf "Sternbalds Wanderungen") jedes Verständnis für kunsttheoretische Fragen ab, "deren Studium denn auch wohl nie des Verfassers ernstliches Geschäft gewesen."¹⁾ Dessen Roman habe sich jedoch großer Beliebtheit erfreut und dadurch der Neigung "für ältere Meister, für mystisch-religiöse Gegenstände und Allegoresen"²⁾ zu größerer Verbreitung verholfen.

Meyer lehnte hier entschieden die Forderung nach einer Verbindung von Kunst und Religion ab und wandte sich gegen die Vorrangstellung der alten Meister (d.h. der italienischen Präraffaeliten und Altdeutschen). Nach seiner Ansicht waren deren Werke in Haupterfordernissen mangelhaft und konnten somit die Geschmacksbildung nur negativ beeinflussen.

Der Hang zum Altertümlichen trat in patriotisch-nationaler Form hervor; "Man wollte recht mit Gewalt zur alten Deutschheit zurückkehren."³⁾ (Daraus resultierte nach Meyer auch die "Sprachreinigung", die "Lust an Ritterromanen", am "gotischen Spitzen- und Schnörkelwesen" etc.).

Die endgültige, gesetzliche Fassung hätten diese Ideale seit 1803 durch Friedrich Schlegel in dessen Zeitschrift "Europa" erhalten. Dieser sei zuerst als schriftlicher Lehrer des "neuen alterthümlichen, catholisch-christlichen Kunstgeschmacks" aufgetreten, streitend gegen die bisher gehegten Meinungen über ächte Kunst..⁴⁾ Mystisch-allegorischen Beziehungen und dem nationalen Element in der Kunst seien hier große Bedeutung beigemessen worden.

Die Hauptschuldigen und Urheber der romantischen Maximen waren damit genannt; im folgenden behandelte Meyer die Auswirkungen dieser falschen Tendenzen auf die bildende Kunst. Kein Maler, der dem romantischen Geist Zugeständnisse gemacht hatte, wurde ausgelassen:

Bei Runge wurde der Hieroglyphencharakter seiner Darstellungen angegriffen; sein "schönes, herzliches Talent" blieb zwar unbestritten, jedoch

1) Meyer, über Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 27.

2) Ebenda, S. 27.

3) Ebenda, S. 31.

4) Ebenda, S. 33.

habe er es auf nicht zu akzeptierende Gegenstände verwandt. Seine allegorischen Zeichnungen mit religiösen Symbolen seien ein "wahres Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer durch das fast unergründliche des Sinnes gleichsam Schwindel erregend, ..." ¹⁾ Ähnlich verfuhr er mit Friedrich: dessen Landschaften wurden in ihrer technischen Ausführung gewürdigt, in ihrer Gesamtheit jedoch als mystisch-religiöse Allegorien abgelehnt. Von den Dresdener Malern erwähnte er außerdem noch Hartmann und Kügelgen, in denen er allerdings nur Mitläufer der neuen Richtung sah, keine entschiedenen Anhänger und "Parteihäupter".

Die Brüder Riepenhausen, die Goethe und Meyer schon 1805 durch ihre christlich gefärbten Erläuterungen zu einem Polygnot-Gemälde verärgert hatten und damit deren Gegenposition zur "Romantik" (s.o.) unmittelbar beeinflussten, werden ebenso als vom Weimarer Ideal Abtrünnige bezeichnet.

Durch den Druck der französischen Fremdherrschaft wurden nach Meyer vaterländisch-patriotische Sujets begünstigt; die Verfechter dieser Richtung wählten vornehmlich Themen, die irgendeinen Bezug zur deutschen Geschichte oder Dichtung hatten und die Darstellung altdeutscher Trachten zuließen. Als Hauptvertreter nannte er Pforr (Zeichnungen zum "Götz von Berlichingen") und Cornelius (Faust- und Nibelungenillustrationen); letzterem wurden "ungemeine Anlagen" bescheinigt, die jedoch auch bei ihm durch sein Bekenntnis zum "neu-alterthümlichen Geschmack" in einer falschen Richtung vergeudet worden seien.

Overbeck, "ein mit ebenso schönen Naturgaben als Cornelius ausgerüsteter" ²⁾ Künstler, wurde der früheren religiösen Richtung des neuen Kunstgeschmacks zugerechnet, die ihre Gegenstände vornehmlich aus der Bibel gewählt und sich zur Manier der Präraffaeliten bekannt hätten. An diese Übersicht der zeitgenössischen Kunstbestrebungen schloß sich eine zusammenfassende Darstellung der "Weimarer" Gegenposition an, - nicht ohne allerdings vorher nochmals die allgemeinen Verdienste der jungen Künstler hervorzuheben: Meyer würdigte die "reinliche, zarte Behandlung"

1) Meyer, über Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 46.

2) Ebenda, S. 42.

und die "ungemeine Sorgfalt", die sie auf ihre Werke verwandt hätten. Durchgehend wurden großes Talent und hinreichende Geschicklichkeit attestiert, die es ihnen ermöglicht haben würde, "Werke heiteren Sinnes, angenehm in die Augen fallend, vermutlich auch vom bezahlenden Publikum noch besser aufgenommen, zu verfertigen;" -- "allein sie wollen lieber ihrer einmal gefaßten Überzeugung folgen"¹⁾.

Meyers Kritik ging von der durch die "Romantiker" nach seiner Auffassung irrtümlich als vorrangig bezeichneten Kunst der alten Meister aus; vom klassischen Standpunkt waren die Werke dieser Zeit für ihn "mangelhaft" in der Ausführung.

Die neue Kunst, die hier ihre absoluten Vorbilder sah (Runge und Friedrich hätten ausgeklammert werden müssen, da sie in diesem Punkt eindeutig von den Nazarenern differieren, s.u.), habe damit "freiwillig" und "vorsätzlich" auf alle Vorteile der ausgebildeten Kunst verzichtet. Dieser Primitivismus "läßt sich nicht verteidigen, noch weniger gut heißen."²⁾ Ergebnis der Nachahmung eines falschen Vorbildes seien Fehler im eigenen Werk, die sich nicht mit inhaltlichen Forderungen entschuldigen ließen, d.h. es sind nicht Detailabweichungen von der Naturvorlage mit dem Ziel, den Gesamteindruck zu verstärken (was Meyer befürwortet hätte, s.u.), sondern objektive Unrichtigkeiten. "Selbst mit den künstlichsten Wendungen werden die Jünger des Klosterbruders und der Europa den gesunden Sinn doch niemals überreden, daß ein Gemälde darum erbaulicher, oder vaterländischer sey, wenn es kunstlos angeordnet ist, wenn Licht und Schatten, Haltung und malerische Wirkung unbeachtet gelassen, die Figuren wunderlich costumirt sind; wenn das Colorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf erforderliche Weise gebrochen sind, und das Ganze eben deswegen flach und unfreundlich ausfällt."³⁾ Mit der Überbetonung des "Gemüts" lasse sich die Vernachlässigung der Kunstregeln nicht verharmlosen. Das Kunstwerk solle zwar das Gemüt an-

1) Meyer, über Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 46/47.

2) Ebenda, S. 48.

3) Ebenda, S. 48.

sprechen, "aber eben darum weil es geschauet werden muß, verlangt das Auge zugleich wohlthuende Befriedigung..."¹⁾ Nur aus der harmonischen Verbindung von beiden Bereichen (dem "geistig Bedeutenden" und dem "sinnlich Rührenden") entstehe echte Kunst.

Das Streben der Romantik nach einer Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste des Mittelalters wurde als mißlungene Nachahmung bezeichnet und mit den verfehlten Repliken chinesischer, ägyptischer, griechischer und römischer Kunst in Frankreich auf eine Ebene gestellt. "Da sich überdies von den Künsten nur etwa die äußere Form und allgemeinen Regeln fort-pflanzen, ... so folgt, daß, je vollkommener diese sind, desto ergiebiger, nützlicher auch das Studium."²⁾

Daraus resultierend wurden die Werke des klassischen Altertums von Meyer als allein nachzuahmende Vorbilder bezeichnet, da die Kunst nur hier auf der Stufe höchster Vollkommenheit gestanden habe.

Die Verwendung anderer Muster sei "immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend"³⁾. Einen weiteren Beweis für die Vorrangstellung der Antike gegenüber allen anderen Kunstepochen sah er in ihrer größeren Unbedingtheit, d.h. auf den hier angesprochenen Zusammenhang bezogen: die Werke der "alt-italienischen und deutschen Maler" waren in ihrer Wirkung auf das Gemüt auf die religiöse Dimension eingeschränkt. "Allein das fromme Gemüt ist nicht das Einzige: denn das rein Gemüthliche kann sich im Heiteren, Großen, ja Erhabenen offenbaren, und in diesem Sinne war die griechische Kunst höchst gemüthvoll."⁴⁾

Nachdem der Denkmalpflege als Folge der romantischen Bewegung lobend gedacht wurde, schloß der Artikel mit einer Betrachtung von Ursache und Zukunft der patriotischen Richtung. Hervorgerufen aus Protest gegen das "Joch fremder Gewalt" (französische Herrschaft), sei sie Teil des allgemeinen nationalen Aufschwungs gewesen, der schließlich in den Befreiungskriegen (1813 - 15) seinen Höhepunkt gefunden habe, wodurch aus "Besieg-

1) Meyer, über Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 48.

2) Ebenda, S. 53.

3) Ebenda, S. 53.

4) Ebenda, S. 55.

ten" "Überwinder" geworden seien. Mit erreichtem Ziel (Ende des napoleonischen Kaiserreichs), verlor nach Meyers Ansicht die patriotische Kunst ihre Berechtigung, wobei er offensichtlich übersah, daß deren Kritik nicht allein gegen Napoleon gerichtet war, sondern auch gegen Strukturen in Deutschland selbst, die durch die "Freiheitskriege" nicht abgebaut wurden. Meyers abschließende Bemerkung zu diesem Problem "ist so charakteristisch reaktionär, daß sie von Metternich gegenüber der Burschenschaft gebraucht sein könnte"¹⁾: "Da aber jener National-Enthusiasmus, nach erreichtem großen Zweck, den leidenschaftlichen Charakter, wodurch er so stark und thatfertig geworden, ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen, würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird, so kann sich alsdann auch die Kunst verständig fassen lernen und die beengende Nachahmung der älteren Meister aufgeben..²⁾ Ein ähnliches galt für ihn von der Religiosität, die er in den vergangenen "schlimmsten" Zeiten durchaus positiv bewertete, da sie Hoffnungen und Tatkräfte mobilisierte. In Notsituationen ("bei fortwährendem großen Drange") sei sie echt, wahr und dem Deutschen wohl "ziemend"; außerhalb dieses Bereiches wurde sie jedoch als falsche Frömmerei abgelehnt, die "aus Poesie, Prosa und Leben bald möglichst verschwinden und kräftigen heiteren Aussichten Raum geben" möge.³⁾

Unterzeichnet ist der Artikel mit "W.K.F."⁴⁾; es läßt sich nicht daran zweifeln, daß er von Goethe voll unterstützt wurde und seine eigenen Ansichten darin formuliert sind. Goethe war in seinen Attacken z.T. sogar noch direkter und polemischer als Meyer. "Von dem kränklichen Klosterbruder hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzten, merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt, zu verlangen, rechnen

1) Ludwig Grote, Die Brüder Olivier und die Romantik, Berlin 1962, S. 286.

2) Meyer, Über neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst, a.a.O., S. 61.

3) Ebenda, S. 62.

4) "Weimarer Kunstfreunde".

wir kaum 10 Jahre und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren."¹⁾

Goethe ging es zu diesem Zeitpunkt offensichtlich um Vernichtung der "romantischen Bewegung" bzw. der "Nazarener", in denen er die Hauptverantwortlichen für die "falsche" Tendenz der modernen Kunst sah.

Höhnisch bemerkte er in einem Brief an Meyer, "daß sie gar wohl fühlen, ihr ganzes Wesen habe auf Schonung beruht und müsse, wo die versagt wird, untergehen."²⁾ Goethe und Meyer waren sich des Erfolgs

ihrer Angriffs sicher und glaubten, sich jetzt anderen Problemen widmen zu können, "die näher liegen und für uns fruchtbar sind."³⁾

Allerdings stellte sich bald heraus, daß die neue Kunst nicht so kurzlebig und leicht zu vernichten war, wie man gehofft hatte. 1820 beschäftigt sich Goethe mit dem Gedanken, eine neue Gegenschrift zu veröffentlichen,⁴⁾ wozu es jedoch nicht mehr kam. Es blieb bei einigen ab-

1) "Über Kunst und Altertum", 2. Heft des 1. Bd., 1817, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Teil, a.a.O., S. 63. Bezeichnend dafür, daß Goethe die ganze Richtung lächerlich machen wollte, ist seine Beschreibung eines Gemäldes nach Dante, das er als symptomatisch für die ganze verhaßte Richtung hinstellte: "Lebensgroße Figur mit grüner Haut. Aus dem enthaupteten Halse spritzt ein Blutquell, die Hand des rechten, ausgestreckten Armes hält den Kopf bei den Haaren, dieser, von innen glühend, dient als Laterne, wovon das Licht über die Figur ausgeht." Goethe hatte dieses Bild selbst nicht gesehen, sondern nur aus zweiter Hand davon gehört (durch den alten Schadow). Achim von Arnim geht in einem Brief an Goethe (Berlin, 15. Juni 1817) darauf ein: ... "Der Schoppe, so heißt der Berliner Künstler, der das Bild nach Dante malte, ..., soll von Wackenroder wie ich höre, gar nichts gewußt haben, er malte nach Dante, weil er Italienisch lernte und niemand ihm etwas Besseres zum Malen aufgab, Michelangelo zeichnete einen Band voll Randzeichnungen zum Dante und hegte wohl so wenig wie Schoppe eine kränkliche Religiosität. ... jenes Bild soll in aller Hinsicht ... höchst lobenswert gewesen sein ... Obrißens kenne ich weder den Mann noch sein Bild, es schien nur aber Pflicht gegen das ohnehin so kärgliche und zufällige Geschick des jungen Mannes, ... Ew. Exzellenz einiges Mißtrauen gegen den hiesigen Correspondenten einzuflößen, der Ihnen die Notiz ... mitteilte. (zit. nach Benz, Goethe und die Romantik, a.a.O., S. 233/34).

2) an Meyer, 25. Juli 1817, in: Hecker (Hrsg.), "Goethes Briefwechsel...", a.a.O., S. 435.

3) Ebenda, S. 449.

4) zit. nach Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, a.a.O., S. 70.

fälligen Bemerkungen im privaten Bereich¹⁾, die sich ausschließlich gegen die Nazarener richteten, d.h. gegen die deutschen Künstler in Rom. Seine Einstellung zur Romantik in Deutschland wurde versöhnlicher und er sah die Möglichkeit einer Annäherung beider Positionen.²⁾ Zwar blieb für ihn die Tatsache bestehen, daß "in dem romantischen Wesen manches Abstruse vorkommt", jedoch wandte er sich dagegen, "alles was dunkel, albern, verworren, unverständlich ist",³⁾ romantisch zu nennen. Goethe stellte sich damit über die Auseinandersetzung der Zeit. Diese Wende könnte durch die Vermittlung der Brüder Boisserée, die ihn mit mittelalterlicher Kunst bekannt machten, bedingt sein. Das "Romantische" wurde für ihn zu einer Möglichkeit der Kunst und in bestimmten Formulierungen durchaus aner kennenswert.: "Herr von Reutern hat eine schöne und kräftige Waldzeichnung zurückgelassen; ein merkwürdiges Bild von Carus drückt die ganze Romantik dem bewundernden Blick aus, so wie jenes Herkules und Telephus vollkommen das Classische."⁴⁾ Hier muß allerdings ergänzt werden, daß Carus unmittelbar von Goethe beeinflußt war und es sich

-
- 1) Vgl. u.a. Goethe an Staatsrat Schultz, 3. Juli 1824: "Nur mit einer gewissen Härte lehnt man die pfuscherhaften Anmaßungen ab, die bei dem gewissenlosesten Verfahren ein Heiliges zu Hilfe rufen und unter dem Mantel der absurdesten Gleichnerei sich für geborgen sowie ausgestattet halten; auch fürchtet sich das Gezücht vor mir und probiert doch manchmal ein vidi zu erhaschen!", zit. nach K.K. Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, a.a.O., S. 71.
 - 2) Vgl. Goethes Bericht in "Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayngegenden" über "Klassiker und Romantiker in Italien sich heftig bekämpfend", 2. Bd., 2. Heft, 1820, S. 101 ff. Goethe schreibt hierzu u.a.: "... da wir über die ersten Schwankungen des Gegensatzes längst hinaus sind und beide Teile sich schon zu verständigen anfangen, so können wir mit Beruhigung zusehen, wenn das Feuer, das wir entzündet, nun über den Alpen zu lodern anfängt."
 - 3) Ebenda, S. 108.
 - 4) Hier muß noch ergänzend darauf hingewiesen werden, daß Goethe der romantischen Malerei immer versöhnlicher gegenübergestanden haben würde, wenn sie sich nicht absolut gesetzt hätte.
 - 5) Brief an Meyer v. 30. Sept. 1827, in: Hecker (Hrsg.), "Goethes Briefwechsel ...", a.a.O., S. 146.

dabei gewissermaßen um eine "Romantik" in "goethischer" Prägung handelte.¹⁾

2.2.4. Die Begründung der Weimarer Position durch Goethes Kunsttheorie

Diese an Hand der historischen Fakten entwickelte Grundeinstellung Goethes zur Kunst der Zeit ist mit dem pauschalen Hinweis auf seinen klassizistischen Denkansatz nicht hinreichend erklärt; es scheint deshalb sinnvoll, Einzelpunkte seiner Theorie, die das Verhältnis zur Romantik unmittelbar betreffen, näher zu definieren.

Wie aus dem allgemeinen Teil hervorgeht, kann in der Definition des "Bildgegenstandes" ein Hauptkriterium für Goethes Kritik an der zeitgenössischen Kunst gesehen werden;²⁾ die Auseinandersetzung der Zeit resultierte letztlich aus der unterschiedlichen Lösung dieses Problems.³⁾

Goethe beschäftigte sich mit dieser Frage direkt in dem Aufsatz "Über die Gegenstände der Bildenden Kunst"⁴⁾, der, unter Goethes Anleitung, von Meyer erweitert, 1798 in den "Propyläen" erschien.⁵⁾ Ausgangspunkt

-
- 1) Goethes Einfluß auf Carus läßt sich an dessen "9 Briefen über die Landschaftsmalerei" verfolgen. Carus bemühte sich im Laufe seiner Entwicklung um eine Erfassung der Naturgesetzmäßigkeiten. Vgl. hierzu auch Prause, Carl Gustav Carus als Maler, Diss. Köln 1963.
 - 2) "Propyläen" und "Preisaufgaben" basieren auf der (goethisch) positiven Formulierung (Werke des klassischen Altertums als normative Vorbilder und daraus resultierend, Darstellung des Menschen als höchstem Gegenstand der Kunst), demgegenüber die "falschen" Gegenstände der neuen Kunst (Rückgriff auf Präraffaeliten und altdeutsche Meister, mystisch-allegorische Darstellungen).
 - 3) Vgl. hierzu besonders: Rupprecht, "Plastisches Ideal...", a.a.O.,
 - 4) Handschrift aus dem Nachlaß, Reiseakten von 1797, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 64 ff.
 - 5) "Über die Gegenstände der bildenden Kunst", Propyläen I, 1798, 1. Stück, 20 - 54 und I, 1799, 2. Stück.

war dabei die Vorstellung, daß ein Kunstwerk wesentlich durch das dargestellte Thema bestimmt sei; der Aussagewert hänge unmittelbar mit der Stoffwahl zusammen. "Von der bildenden Kunst verlangt man deutliche, klare, bestimmte Darstellung. Ob diese nun bis auf den höchsten Grad der Ausführung möglich seien, dabei kommt viel auf den Gegenstand an, und es ist also von der größten Bedeutung, was der Künstler für Gegenstände wählt ..." ¹⁾ Daraus ergab sich eine qualitative Unterscheidung möglicher Themen der bildenden Kunst in drei Gattungen: ²⁾

- 1) die "vorteilhaften" Gegenstände
- 2) die "gleichgültigen" Gegenstände
- 3) die "widerstrebenden" Gegenstände

zu 1)

Grundlage dieser Abteilung war nach Goethes "Propyläen"-Definition ³⁾ die Darstellung des Menschen als "höchstem Gegenstand" der Kunst. Von hier aus kam er zu einer Rangordnung innerhalb der Gattung, die durch die qualitativen Unterschiede der "Versinnlichung" des Themas bedingt sind: unterste Stufe bildeten die "rein menschlichen" Gegenstände (d.h. die bekannten, gewöhnlichen, gemeinen" (= allgemeinen) Dinge); es folgten die Historien- und Charakterbilder, dann die erfundenen "poetischen Gegenstände" und schließlich als höchste Stufe die "symbolischen Vorstellungen" in den "Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften", für die die Werke des klassischen Altertums beispielhaft waren.

Die "symbolische Darstellung" löst den vorgegebenen Naturgegenstand von allem "Gemeinen und Individuellen" und transponiert ihn auf die Ebene von "Ideen und Begriffen" in ihrer sinnlichen Erscheinung, d.h. sie ist unmittelbar im anschaulichen Charakter des Kunstwerkes begründet und weist nicht über diesen hinaus. "... denn indem es (das Kunstwerk) aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf, und erhebt, indem es

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 64

2) in Goethes ursprünglicher Fassung noch 5 Abteilungen, erst der Propyläen-Aufsatz reduziert auf drei Gattungen.

3) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 76

die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab, und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden die ergriffen, die den olympischen Jupiter erblickten, ... Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben."¹⁾

Goethes Symbolbegriff läßt sich somit als kunstinmanent charakterisieren; die Darstellung der antiken Götter wird als höchste Fülle des menschlichen Wesens in seiner sinnlichen Erscheinung begriffen und dadurch das "Symbolische" mit dem "Typischen" identifiziert. Diese Definition unterscheidet sich wesentlich von der romantischen Theorie, in der die symbolische Darstellung ein Mittel ist, das Kunstwerk zu transzendieren, d.h. auf eine Ebene hinzuweisen, die im Bild selbst nicht mehr unmittelbar in Erscheinung tritt, sondern durch diese nur assoziiert werden kann.

Von der Definition des Menschen als eigentlichem Gegenstand der bildenden Kunst kam Goethe zur Plastik, in der der höchste Grad der Versinnlichung bzw. Symbolisierung erreicht sei. "Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt."²⁾

Dieses Loslösen von allem Unwesentlichen bedeutet auf ein reales Beispiel bezogen (Laokoon-Gruppe): "So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-traditionellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwerk haben ihn die Künstler entkleidet; er ist nichts von allem wozu ihn die Fabel macht, er ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren zu unterliegen!"³⁾ In der Plastik als höchster Stufe der Versinnlichung spricht sich somit die Bedeutung unmittelbar durch den anschaulichen Bestand aus; dadurch bedingt existieren keine Interpretationsprobleme.

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 266.

2) Ebenda, S. 91/92.

3) Ebenda, S. 91/92.

zu 2)

Als "gleichgültig" wurden die Gegenstände bezeichnet, die als Stoff keine Bedeutung haben, die sich in oben genanntem Sinn nicht selbst aussprechen, sondern erst vom Künstler geschaffen werden müssen. Zu dieser Abteilung rechnete Goethe die Darstellung von Festen, Gesellschaften, "in welchen Geheimnisse, Meinungen und Lehren, besonders der christlichen Religion vorgestellt sind."¹⁾

zu 3)

Die der Kunst "widerstrebenden" Stoffe umfassen

- a) Gegenstände, die ihrer Natur nach eigentlich nicht darstellbar sind oder
- b) in ihrer Ausformung von Goethes Vorstellung des Menschenbildes in der Kunst abweichen.

zu a) Hierunter verstand er sentimentale Bilder (die aus einer falschen Verbindung des Sittlich-Schönen und den Mitteln einer darstellenden Kunst entstehen²⁾), allegorische (".. die den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist entziehen."³⁾), Bilder, in denen die Poesie falsch angewendet ist (d.h. die auf die Einbildungskraft wirken wollen, was allein der Dichtung möglich sei⁴⁾) - dazu lassen sich auch Konzerte und Unterredungen rechnen.

Die meisten der christlichen Bildtradition zugehörigen Themen wurden der Gattung der "gleichgültigen" Gegenstände zugeordnet (s.o.), einige jedoch in oben definiertem Sinn als der Kunst widerstrebend bezeichnet (d.h. sie lassen sich in der Kunst nicht versinnlichen); so könne z.B. das "Abendmahl" nur als historisches Ereignis im Bild festgehalten werden, das nicht über die objektiven Tatsachen hinausweise. Seine mystisch-religiöse Dimension sei mit den Mitteln der Kunst nicht zu veranschaulichen.

1) Meyer, Über die Gegenstände der bildenden Kunst, a.a.O., S. 50.

2) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 66/67

3) Ebenda, S. 66/67.

4) Ebenda, S. 66/67; vgl. auch ebenda: Über H. Füßlis Arbeiten, S. 62.

Ein weiterer Grund für die Ablehnung bestimmter christlicher Bildthemen kann in Goethes Vorstellung vom Ideal des Menschen in der bildenden Kunst gesehen werden (Punkt b), in dem das "Über- wie das Untermenschliche gleichermaßen"¹⁾ ausgeschlossen sei:

Die Idee des "symbolischen Götterbildes" als höchster Stufe der Kunst implizierte für Goethe nur den diesseitig-menschlichen Charakter des Mythos, der im Bild mit dem Mittel der "Versinnlichung" anschaulich darstellbar sei. Das "Göttliche" wurde lediglich als Potenzierung menschlicher Eigenschaften verstanden (s.o.), es "enthüllt die anschauliche, unwandelbare Fülle menschlichen Wesens."²⁾ "Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem Hohen Werte des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft ... bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens ..."³⁾ Daraus resultiere die Zeitlosigkeit und damit "Unbedingtheit" der klassischen Werke: sie vermitteln allgemeingültige Werte, die von religiös-mythischen Voraussetzungen unabhängig sind. Da sie nur in der anschaulich-sinnlichen Existenz begründet seien, eliminieren sie das "Übermenschliche".

Aus dieser "Entmythologisierung des Mythos" ergab sich für Goethe folgerichtig eine Ablehnung christlicher Bildthemen, da sie nicht in sich selbst, sondern in der Religion begründet sind. Das Kunstwerk ist hier, "Mittel" und nicht, wie bei Goethe, "höchster Zweck".

Goethes Forderung, den Menschen in seiner sinnlichen Vollkommenheit darzustellen, wurde von den Romantikern auf eine moralisch-ethische Ebene verschoben. Die "übermenschliche" Dimension des Göttlichen wurde Bildgegenstand.

Ebenso bezeichnete Goethe das "Untermenschliche" als der Kunst widerstrebend. Er verstand hierunter Martyrerszenen, Darstellungen des Gequälten etc. "Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung,

1) Rupprecht, Plastisches Ideal..., a.a.O., S. 206.

2) Ebenda, S. 203.

3) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 264.

ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erzeugen, wenn sie nicht ganz kalt lassen."¹⁾ Bilder, die diese Thematik zum Inhalt haben, verletzen seine Vorstellung von der Würde des Menschen, sie zeigen ihn in seiner größten Erniedrigung und damit in einem für Goethe "unnatürlichen" Zustand.

Aus dieser Rangordnung der Kunstgegenstände läßt sich Goethes anti-romantische Einstellung unmittelbar ableiten. Alle Bildthemen der Romantiker fallen bei Goethe unter die Rubrik der "gleichgültigen" oder der "widerstrebenden" Gegenstände.

Ausgangspunkt war die unterschiedliche Definition der höchsten Kunstform: für Goethe wurde sie in der Plastik erreicht, für die Romantiker in der Malerei²⁾. Goethes "plastisches Ideal", das durch die "symbolischen Göttergestalten" als zeitlos unbedingte Bildgegenstände bestimmt war, wurde von romantischer Seite abgelehnt. Friedrich Schlegel³⁾ bezeichnete die Werke des klassischen Altertums lediglich in bezug auf ihre organische Gestaltung als vollkommen, in ihrer Bedeutung seien sie "ein bloß äußerliches, innerlich ganz wesenloses und nichtiges Dasein"⁴⁾. Die-

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 98.

2) Goethe selbst ging nicht von einem Gegensatz zwischen "Klassik" und "Romantik", sondern zwischen "Plastik" und "Romantik" aus. H. Voß berichtet von einem Gespräch zwischen Goethe und seinem Vater: "Den Unterschied, der jetzt gang und gäbe ist zwischen Romantischem und Klassischem, verwarf er mit meinem Vater; denn alles, was vortrefflich sei, sei eo ipso klassisch, zu welcher Gattung es auch gehöre ... Noch eher wollte er einen Unterschied zwischen Plastischem und Romantischem gelten lassen: ein plastisches Werk stelle der Einbildungskraft des Betrachters ein Werk in einer ganz bestimmten und abgeschlossenen Form dar, ein romantisches deute vieles unbestimmt an und ließe der Einbildungskraft Spielraum zum eigenen Phantasieren. Jenes sei für die geregelte Einbildungskraft, dieses für zügellose, oft auch regellose Phantasie." (Brief an R. Abeken vom Januar 1804, in: Biedermann (Hrsg.), "Goethes Gespräche...", a.a.O., S. 163). Für Goethe ist demnach das "Klassische" Grundbedingung "wahrer Kunst", wohingegen "Plastik" und "Romantik" zwei mögliche Formen der Kunst sind. Dabei kommt der "Plastik" eine Vorrangstellung zu.

3) Vgl. hierzu besonders Friedrich Schlegel: Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat", 1812, Bd. 4 und "2. und 3. Nachtrag alter Gemälde", 1805, Bd. 4.

4) Schlegel, 2. u. 3. Nachtrag alter Gemälde, a.a.O., S. 150.

se unterschiedliche Bestimmung weist auf das Problem einer historischen Einordnung der Antike zurück, das in der französischen klassizistischen Kunsttheorie die "Querelle" zwischen "Anciens" und "Modernes" bestimmte.¹⁾ Die Kontroverse über das Prinzip der "Imitation des anciens" führte dort zur Unterscheidung zwischen dem "zeitlos Schönen" (beau universel) und dem "zeitbedingt Schönen" (beau relatif). Die gemeinsame Einsicht, daß das "Schöne" nach einem doppelten Maß zu bestimmen sei, löste den anfänglichen Diskussionspunkt auf und leitete die historische Erkenntnis der antiken und der modernen Kunst ein. In Deutschland war Winckelmanns "Geschichte des Altertums" das "erste Dokument der neuen, singularisierten Kunstgeschichtsschreibung, die durch die Historisierung der Antike ermöglicht"²⁾, in der jedoch gleichzeitig die griechische Kunst wieder zur Norm (zum absolut Schönen) erhoben wurde. Goethe übernahm diese Vorstellung, indem er die Antike als "idealisches, allein der Nachahmung würdiges Vorbild"³⁾ bezeichnete.

Demgegenüber versuchte Friedrich Schlegel, Antike und Moderne in ihrer prinzipiellen Verschiedenheit zu fassen und kam zur Trennung des Schönen (Antike) und Interessanten (Moderne). "Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden."⁴⁾ Eine Nachahmung der Antike mußte demnach als unangemessen verworfen werden, wie auch Goethes Ableitung des höchsten Bildgegenstandes aus den "symbolischen Götterbildern" des klassischen Altertums.

Während Goethe die Kongruenz von Schönheit und Bedeutung betonte, definierte Schlegel die beiden Begriffe als wesentlich verschieden. Die vorherrschende Stellung kam dabei der Bedeutung zu, die dem Natürlich-Sinnlichen verhaftete Schönheit war lediglich äußerliches Akzidens. Daraus resultierend wurden die Werke der Antike abgelehnt: sie sind "sinnlos", da sie nur die "Sinne" ansprechen und nicht über das Dargestellte hinausweisen. Historisch definierte er sie als Produkte einer manierier-

1) Vgl. hierzu Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., besonders S. 67 - 106 und S. 208 - 251.

2) Ebenda, S. 210.

3) Ebenda, S. 79.

4) zit. nach ebenda, S. 85.

ten Spätstufe, die nur "das leere und kalte Ideal"¹⁾ seien.

Gleichzeitig verschob Schlegel Goethes Rangordnung zugunsten der Malerei, da sie im Gegensatz zur Plastik nicht auf das sinnlich Wahrnehmbare beschränkt sei, sondern darüber hinaus geistig-sittliche Wahrheiten vermitteln könne. Ihre höchste Form erreiche die Malerei in der Darstellung religiöser Ideen, sei es direkt (bei den Nazarenern) oder indirekt (bei Runge und Friedrich). Als symptomatisch für diese von Goethe abweichende Anschauung kann eine von Runge formulierte Erklärung gelten: "... Ich will hier also die Erfordernisse eines Kunstwerkes, wie sie, nicht allein in Hinsicht der Wichtigkeit, sondern auch in Hinsicht, wie sie ausgebildet werden sollen, aufeinander folgen, noch einmal hersetzen: 1. unsere Ahnung von Gott, 2. die Empfindung unsrer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen, und aus diesen beiden: 3. die Religion und die Kunst das ist unsre höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken; und da sucht denn die bildende Kunst zuerst. 4. den Gegenstand; dann 5. die Komposition, 6. die Zeichnung, 7. die Farbengebung, 8. die Haltung, 9. das Kolorit, 10. den Ton."²⁾ Urgrund der Kunst ist damit die Religion; das Kunstwerk als materiell-sinnliche Realität ist Mittel, eine Idee (die Religion) zu verwirklichen. Bei dem Versuch, diese Vorstellungen in der Kunst zu veranschaulichen, kamen die "romantischen Maler" zu unterschiedlichen Lösungen: für Runge war es die "Naturhieroglyphe", für Friedrich die "symbolische Landschaft", für die Nazarener der Rückgriff auf die "Primitiven".

In der Rangordnung der Bildgegenstände folgten (nach Schlegel) bei den Romantikern die national-patriotischen Themen: "Nächst dem religiösen Gebrauch der Kunst aber nehmen an Würde und ausgedehnter Wirkung die öffentlichen National-Denkmale und Gegenstände der vaterländischen Geschichte die zweite Stelle ein."³⁾

Für Goethe waren alle angeführten Möglichkeiten "romantischer Kunst"

1) Friedrich Schlegel, 2. u. 3. Nachtrag alter Gemälde, a.a.O., S. 134.

2) Susanne Rudolph (Hrsg.), "Die Krise der Kunst in Malerbriefen aus dem 19. Jahrhundert", 1948, S. 25.

3) Friedrich Schlegel, Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat, a.a.O., S. 232.

gleichermaßen "Symptome der Gefahr, daß sich das Gefühl für Größe und Würde der unbedingten Kunst ... verlieren würde"¹⁾.

Runges Naturhieroglyphik bezeichnete er als Ausdruck physischer oder psychischer Krankheit: "Das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische ... Wer so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade."²⁾

Goethe ging es hier nicht mehr ausschließlich um die Kritik an einer religiösen Begründung der Kunst, er erkannte diese Tendenz zwar auch bei Runge³⁾, die eigentliche Gefahr sah er jedoch in Runges "Maßlosigkeit", die alle festen Regeln vernachlässige und nur noch Bedeutung sein wolle. Die Wahl eines für Goethe "falschen" Bildgegenstandes ist dabei nur äußerlich sichtbare Folge einer in sich "krankhaften" Lebensgrundlage, die die "Wirklichkeit in Träume"⁴⁾ auflöst. Ähnlich formulierte er seine Kritik an Friedrich (und der norddeutschen Landschaftsmalerei): auch hier lehnte er die religiösen Elemente eindeutig ab, in weitaus stärkerem Maße wandte er sich jedoch gegen die lebensverneinende Einstellung, durch die diese Kunst bedingt sei. Karl Friedrich Lessing, der Friedrich zeitweilig inhaltlich und formal imitierte, rief durch seinen "Klosterfriedhof im Schnee"⁵⁾ eine Reaktion hervor, die Goethes ablehnende Haltung gegenüber der neuen symbolischen Landschaftsmalerei auf ironische Weise gut charakterisiert: "Das sind lauter Negationen des Lebens ... Zuerst also die erstorbene Natur, Winterlandschaft; den Winter statuieren ich nicht; dann Mönche, Flüchtlinge aus dem Leben, lebendig Begrabene; Mönche statuieren ich nicht; dann ein Kloster, zwar ein verfallenes, allein ein Kloster statuieren ich nicht; und nun zuletzt, nun vollends noch ein Toter, eine Leiche; den Tod aber statuieren ich nicht."⁶⁾

1) H. von Einem, Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, Hamburg 1956, S. 228.

2) S. Boisserée an seinen Bruder, 6. Mai 1811, in: Biedermann (Hrsg.), Goethes Gespräche ..., a.a.O., S. 266.

3) Vgl. u.a. Meyers Aufsatz "über Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst", a.a.O., S. 36.

4) G. Lukács, Faust und Faustus, Reinbek 1967, S. 39.

5) Gespräch mit Förster, 1826, zit. nach Biedermann (Hrsg.), "Goethes Gespräche ..., a.a.O., S. 521.

Den zweiten Weg der Romantik, die Kunst durch Rückgriff auf die Formsprache der "Primitiven" zu erneuern, lehnte Goethe noch entschiedener ab. Die Kunst von Runge und Friedrich war für ihn, was die Wahl des Gegenstandes betraf, durchaus unwesentlich: Landschaften, Blumen, Pflanzen etc. rechnet er (s.o.) zur Rubrik der "gleichgültigen" Gegenstände. Dadurch war seine Position nicht direkt betroffen. Die Nazarener jedoch versuchten, ihre Ideen im Bild mit einer bestimmten Darstellung des Menschen zu veranschaulichen, die unmittelbar von Goethes Definition der "symbolischen Göttergestalten" als höchster Kunstform abweicht. Sie ersetzten das Grundthema nicht durch ein anderes, für Goethe unwesentliches, sondern interpretierten es völlig neu. In beiden Fällen ging es letztlich um die Darstellung des Menschen, - nur aus der unterschiedlichen Interpretation dieses Problems läßt sich meiner Ansicht nach Goethes Abneigung gegen die Nazarener erklären. Seine Kritik war innerhalb klassischer Darstellungen, die den Menschen nur in seiner anschaulich-sichtbaren Existenz begreifen, durchaus folgerichtig. Abweichungen führten zu einer bedingten und damit "unfreien" Kunst. Die Nazarener verletzten diese Maxime gleich in dreifacher Hinsicht (neben der für die Romantik allgemeinen Vernachlässigung der Plastik zugunsten der Malerei): 1. Ziel ihrer Darstellung des Menschen im Bild ist nicht größtmögliche "Versinnlichung", sein objektiv wahrnehmbares "Sosein", sondern Veranschaulichung einer a-natürlichen, geistigen (Gehalte, die im Bild nach Goethe nicht darstellbar sind) Dimension, die 2. auf den Inhalten der christlichen Religion basiert und 3. die Werke der "Primitiven" zum nachahmenswerten Vorbild erklärt. Daraus mußte eine für Goethe minderwertige Malerei entstehen. Der Mensch wurde hier zum Mittel degradiert, auf Gedanken hinzuweisen, die darüber hinaus in der Kunst nicht darstellbar sind. "Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch die Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, das nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann."¹⁾ Die Verschiebung der Prioritäten zugunsten der Sittlichkeit kann aus Goethes Sicht wohl als Hauptfehler der Nazarener (bzw. aller Romantiker) bezeichnet werden. Die Darstellung christlicher Themen in der Kunst führte zu historischer Bedingtheit; der

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 291.

Mensch wurde in einen religiösen Zusammenhang gestellt und auf genau definierte Seinsweisen reduziert, die sich mit christlichen Vorstellungen vereinbaren ließen. Da diese jedoch nach Goethe ein Teil der Geschichte waren, konnten die daraus entstehenden Werke gleichfalls nur "Geschichte" sein. Der Rückgriff auf die Formenwelt der "Primitiven", für die Nazarener ein durchaus konsequenter Schritt¹⁾, war für Goethe vollends unentschuldig. "Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu begründen."²⁾

Eine Erneuerung der Kunst aus dem Vorbild einer vergangenen Epoche war für ihn nicht möglich, weil die geschichtliche Situation nie die gleiche sein konnte. Hinzu kam, daß die Werke der "Präraffaeliten" und altdeutschen Maler nach seiner Auffassung in der Ausführung mangelhaft waren und schon deshalb nicht nachgeahmt werden sollten. "Nachahmung" bewertete er zwar durchaus positiv, jedoch nur am Beispiel höchster Kunst, d.h. an den Werken des klassischen Altertums und der Hochrenaissance.

Resultat dieser durchgängig falschen Tendenz der Nazarener war für Goethe eine "angemaßte heilige Kunst"³⁾, die zudem in technischer und formaler Hinsicht als fehlerhaft bezeichnet werden könne.

Als letzter Punkt bleiben noch die "patriotischen" Gegenstände, die Goethe gleichfalls als der Kunst "widerstrebend" ablehnte, die jedoch von Schlegel in der Rangordnung an die zweite Stelle gesetzt wurden (s.o.). Goethes Einstellung ergab sich auch hier wieder aus seiner De-

-
- 1) In dem Versuch, Kunst und Religion wieder zu verbinden, mußte man von den Vorbildern ausgehen, die diese Einheit noch realisierten, in denen noch ein ursprünglich-naives Verhältnis zur Religion offensichtlich ist. Die späten Werke Raffaels wurden ja nicht aus künstlerischen, sondern aus religiösen Gründen abgelehnt: "Man möchte blutige Tränen weinen, wenn man sieht, daß ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, daß ein solcher Geist abtrünnig wurde." (zit. nach Förster, "Peter von Cornelius I", Berlin 1874, S. 117.)
 - 2) Goethe an Sulpiz Boisserée, 14. Februar 1814; zit. nach von Einem, Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, a.a.O., S. 226.
 - 3) Goethe an Sulpiz Boisserée, 27. Sept. 1816, ebenda, S. 227.

finition der Kunst als zeitlos-unbedingter Ausdrucksform. "Vaterländische" Motive sind historisch begründet und deshalb der Kunst nicht angemessen.

Darüber hinaus wandte er sich ganz allgemein gegen das politische Bewußtsein der Nazarener. Goethe selbst versuchte weitgehend, sich aus politischen Tagesproblemen herauszuhalten. Fürst von Pückler berichtete von einer Unterredung mit Goethe: "Er kam hier auf seine Lieblingsidee, die er mehrmals wiederholte, nämlich daß jeder nur darum bekümmert sein solle, in seiner speziellen Sphäre, groß der klein, recht treu und mit Liebe fortzuwirken, so werde der allgemeine Segen auch unter keiner Regierungsform ausbleiben. Er für seine Person habe es nicht anders gemacht..."¹⁾ Dieses Wirken in "einer Atmosphäre der 'machtgeschützten Innerlichkeit'"²⁾ kennzeichnet Goethes politische Haltung jedoch nur zum Teil. Auch er erkannte die problematische politische Situation seiner Zeit, glaubte allerdings nicht, daß sie auf nationaler Ebene zu lösen sei. Seine humanistische Einstellung richtete sich gegen jede nationalistische Verengung: "Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören wie alles hohe Gute der ganzen Welt an..."³⁾ Daraus ist z.T. auch seine positive Haltung gegenüber Napoleon erklärbar, durch den er eine politische und soziale Reform für ganz Europa erhoffte.

Goethes "auf die Totalität der menschlichen Beziehungen"⁴⁾ gerichtete Grundhaltung bedingte seine kritische Distanz "zu allen Tendenzen, in denen die neue Kunst oberflächliche, eventuell sogar reaktionäre reale Strömungen der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit artistisch kanonisiert"⁵⁾.

1) Biedermann (Hrsg.), Goethes Gespräche ..., a.a.O., S. 514.

2) Lukács, Faust und Faustus, a.a.O., S. 225.

3) Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Teil, a.a.O., S. 54.

4) Lukács, Faust und Faustus, a.a.O., S. 241.

5) Ebenda, S. 241.

2.2.5. Der Unterschied in der Beurteilung der Romantik als Bewegung und romantischer Künstler bei Goethe

Als Bewegung lehnte Goethe die Romantik ab, ihren verschiedenen Vertretern stand er jedoch z.T. positiv gegenüber. Wenn Kurt Karl Eberlein behauptet, Goethe sei der "wahre Entdecker, Kenner, Helfer der deutschen Romantikerkunst und zumal der romantischen Landschaftsmalerei"¹⁾ gewesen, geht er damit sicher zu weit. Goethe hat die romantischen Maler nie ganz akzeptieren können. Dennoch bleibt das auf den ersten Blick erstaunliche Phänomen, daß er sich immer wieder mit einzelnen Künstlern auseinandersetzte und sie in Teilaspekten anerkannte. Herbert von Einem sah den Grund für diese ambivalente Einstellung darin, "daß das letzte Kriterium für Goethe nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Richtung, sondern das Maß schöpferischer Kraft und die menschliche Verantwortlichkeit und Wahrhaftigkeit war."²⁾ Diese Aussage löst das Problem meines Erachtens nicht ganz. Sicher hatte das Kriterium des "Schöpferischen" für Goethe eine entscheidende Bedeutung, jedoch erst in Verbindung mit genau definierten Regeln und einem bestimmten Maß konnte "wahre" Kunst entstehen:

"Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."³⁾

Verzicht auf feste Regeln und das nur "Schöpferische" führten letztlich ins Chaos; diese Gefahr sah Goethe wohl besonders deutlich bei Runge, über dessen Tageszeiten er zu Sulpiz Boisserée sagte: "Zum Rasendwerden schön und toll zugleich ... was für Teufelszeug, und hier wieder, was da der Kerl für Anmut und Herrlichkeit hervorgebracht, aber der arme Teufel hats auch nicht anders ausgehalten, er ist schon hin, es ist nicht an-

1) Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, a.a.O., S. 54.

2) von Einem, Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, a.a.O., S. 231.

3) zit. nach ebenda, S. 224.

ders möglich, wer so auf der Kippe steht, muß sterben, oder verrückt werden, da ist keine Gnade."¹⁾ Das "Schöpferische" war demnach für Goethe nicht letztes Kriterium, sondern eine Voraussetzung für das Entstehen von Kunst, allerdings nur auf der Grundlage fester Gesetze. Das Motiv für Goethes partielle Anerkennung einiger romantischer Maler könnte eher in seiner Definition der "Stufenfolge in der Kunst" gesehen werden. Es gab für ihn drei Möglichkeiten, Kunst hervorzubringen, die sich qualitativ unterscheiden und stufenweise aufeinander aufbauen. Unterste Ebene bildete die "einfache Nachahmung der Natur", dann folgte die "Manier" und schließlich als höchste Form der "Stil" (vgl. hierzu Exkurs). Goethe ging davon aus, daß auf allen Stufen "schätzenswerte" Kunst entstehen könne, daß jedoch nur im "Stil" höchste Vollkommenheit erreicht würde. Die Kunst der Romantiker rechnete er den beiden unteren Alternativen, der "einfachen Nachahmung" oder der "Manier" zu. Damit läßt sich Goethes Bewunderung für Runges Blumen- und Pflanzendarstellungen und für Friedrichs "fein getuschte" Sepialandschaften erklären. Auch die Faustzeichnungen von Cornelius werden unter diesem Aspekt anerkannt. Goethe würdigte das Talent dieser Künstler, ihre malerische Begabung, obwohl sie "mit mehr oder minderm Glück allerlei Weltbilder vorspiegeln", "wenn sie es nur nicht allzuweit treiben"²⁾. Den "Stil", "der ... auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge"³⁾ ruht, erreichte keiner von diesen Malern. Sie gelangten höchstens bis zur Stufe des Manieristen, der "sich selbst eine Weise" erfindet, "sich selbst eine Sprache" macht, "um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken"⁴⁾.

1) Goethe, Antik und Modern, Über Kunst und Altertum, 2. Bd., 1. Heft, 1818, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Teil, a.a.O., S. 152.

2) Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, Der Teutsche Merkur, Februar 1789, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 35/36.

3) Ebenda, S. 35.

2.2.6. Die Funktion von Heinrich Meyer

Es läßt sich kaum feststellen, inwieweit Heinrich Meyer Goethes negative Einstellung zur romantischen Malerei beeinflußt haben könnte.

Die Romantiker selbst sahen in ihm den Hauptverantwortlichen des Weimarer Angriffes gegen ihre Kunst; er galt ihnen als Goethes "böser Geist", "Mephisto", "Kunst-Bavian" und "kleine Kröte".¹⁾ August Wilhelm Schlegel formulierte seine Abneigung gegen den "Kunschtmeyer" in einem Spott-Epigramm auf schweizer-deutsch:

"Kunscht-Pfachter! Laß die Schnuze von der Kunscht!
Du hascht nu einmol nüt der Muse Gunscht.
Guot schwizerisch ze sage, sollschtu wisse,
Du hascht die alt' und nüwe Kunscht be..."²⁾

Während man Goethe trotz aller Gegensätze immer mit Hochachtung gegenüberstand, hatte man für Meyer kein positives Wort übrig. Er war der kleingeistige Spießer, der Kritik um der Kritik willen übte und ihnen in ihren Bemühungen, Goethe für die mittelalterliche und die neue Kunst zu gewinnen, im Wege stand. Boisserée berichtete von einem Besuch bei Goethe: "Vorgestern hatte er die Zeichnungen zu Faust von Cornelius vor sich. Da sehen sie einmal, Meyer, sagte er zu diesem, ..., die alten Zeiten stehen wieder auf! Der alte krittlige Fuchs murmelte, er mußte der Arbeit Beifall geben, konnte aber den Tadel über das auch angenommene Fehlerhafte in der altdeutschen Zeichnung nicht verbeißen. Goethe gab das zu, ließ es aber als ganz unbedeutend liegen."³⁾

Offensichtlich überbewerteten die Romantiker aus verständlichem Eigeninteresse Meyers Einfluß. Goethe bat ihn in kunsttheoretischen Problemen zwar meistens um Rat und er schätzte dessen Urteil nachweislich sehr hoch ein, jedoch führte das keineswegs zu einer Abhängigkeit. Goethe

1) Zit. nach W. Pfeiffer-Belli, Goethes Kunstmeyer und seine Welt, Zürich 1959, S. 70 f.

2) Ebenda, S. 73.

3) Biedermann (Hrsg.), Goethes Gespräche, ..., a.a.O., S. 266.

profitierte von Meyers großer Sachkenntnis auf dem Gebiet der Kunst, Meyer leistete gewissermaßen die praktischen Vorarbeiten¹⁾, die Goethe dann theoretisch auswertete. Wenn überhaupt von einer Abhängigkeit gesprochen werden kann, dann nur in bezug auf Meyer; anhand seiner Briefe läßt sich z.B. rein stilistisch deutlich Goethes Einfluß nachweisen.

Goethe wäre auch ohne Meyer zu dem gleichen Resultat gekommen. Die Ablehnung romantischer Malerei ergab sich konsequent aus seinem kunstphilosophischen Ansatz, wie er im vorhergehenden in den wichtigsten Aspekten charakterisiert wurde. Sie wurde noch dadurch verstärkt, daß die Romantiker ihre Vorstellungen über Kunst absolut setzten. "Romantisches Lebensgefühl" bedeutete für ihn eine Entwicklungsphase, die er selbst ähnlich durchlebt hatte, die jedoch überwunden werden mußte, um zu einem Objektiven zurückzufinden.

Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß Meyer Goethes Verhältnis zu den einzelnen Vertretern der romantischen Malerei beeinflußt hat. Goethe bewunderte z.B. zeitweilig die Landschaften von Caspar David Friedrich; in Briefen an Meyer setzte er sich wiederholt für diesen Maler ein, während Meyer dessen Bilder als "lästig" empfand.²⁾ Später lehnte ihn dann auch Goethe ab, und er sah nur noch in Carus den wahren Vertreter romantischer Landschaftsmalerei (s.o.). Über Friedrichs Bilder äußerte er dann gegenüber Boisserée, daß sie "ebensogut auf dem Kopf gesehen werden"³⁾ könnten. Seine Abneigung steigerte sich, sofern man Boisserée Glauben schenken kann, bis zum Haß: "Man müsse Friedrichs Bilder an der Tischecke zerschlagen; das soll nicht aufkommen."⁴⁾

1) Vgl. hierzu z.B. Meyers Materialsammlung für Goethes geplante "Kunstgeschichte Italiens", auf die brieflich mehrfach eingegangen wird, in: Hecker (Hrsg.), Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, a.a.O.

2) Ebenda, S. 289 ff.

3) Zit. nach Demisch, Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart 1959, S. 19. Vergleichbare Beispiele, auf die an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden soll, lassen sich in Goethes Briefwechsel mit Meyer nachweisen.

4) Sulpiz Boisserée, Briefwechsel..., Göttingen 1970, (Nachdruck), S.276.

Diese Abneigung könnte jedoch auch dadurch begründet sein, daß der Maler 1816 Goethes Wunsch, Wolkenstudien im Sinne des meteorologischen Schemas von Howard anzufertigen, mit der Begründung zurückwies, dies würde einen "Umsturz der Landschaftsmalerei bedeuten"¹⁾.

2.2.7. Cursorische Hinweise auf weitere kritische Stimmen zur romantischen Malerei

Der Angriff Goethes und der "Weimarer Kunstfreunde" beinhaltet die wichtigsten Kritikpunkte der Zeit an der romantischen Malerei, besonders in ihrer "nazarenischen" Prägung. Keiner der übrigen Gegner setzte sich mit vergleichbarer Intensität mit der neuen Kunst auseinander; zwar sind in Zeitschriften und Briefen eine Fülle kritischer Bemerkungen zur romantischen Malerei überliefert, jedoch läßt sich eine systematische Analyse, wie sie von Goethe versucht wurde, nicht nachweisen.²⁾ Es handelte sich meist um sporadische Äußerungen, in denen, bedingt durch unmittelbare Konfrontation, die Vorbehalte gegen diese Kunstrichtung zum Ausdruck kamen. Wie auch bei Goethe richteten sich die heftigsten Angriffe gegen die Nazarener. Das ist insofern verständlich, als diese Gruppe die größte Publizität erreichte und darüber hinaus in offensichtlicherem Widerspruch zur klassischen Lehre stand. Ihre unduldsame,

1) Vgl. Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960, S. 30.

2) Auf die Versuche, die neue Kunst positiv zu bestimmen, wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen. Vgl. hierzu besonders die schon erwähnten Verteidigungsschriften von Docen ("Über Kunst und Altertum von Goethe", a.a.O.), A.W. Schlegel ("Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819", a.a.O.) und Fr. Schlegel ("Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat", a.a.O.).

Außerdem:

Johann David Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerei zu betrachten ist*, Heidelberg 1820. K.Fr. v. Rumohr, *Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen*, in: Athanasius Raczyński, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. III, Berlin 1836, S. 371 ff.

z.T. bis zum Fanatismus gesteigerte Haltung, der auch nach außen hin, durch Haartracht und Kleidung betonte Standpunkt, mußte ungleich provozierender wirken, als die Opposition der norddeutschen Romantiker, die in größerer Zurückgezogenheit arbeiteten und selten durch spektakuläre Aktionen an die Öffentlichkeit traten.

Über Goethe hinausgehende Gedanken wurden von den übrigen Gegnern der "neu-deutsch, religiös-patriotischen" Richtung nicht formuliert. Immer wieder erhob man den Vorwurf der "Primitivität", kritisierte den Rückschritt in der Kunst, der eine Verirrung bedeute. Im folgenden sollen noch einige Materialien zur Erläuterung der zeitgenössischen Rezeption angeführt werden.

Die Wiener Akademie vertrat zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter der Leitung von Heinrich Füger (1751 - 1818) einen doktrinären Klassizismus. Unter Berufung auf Anton Raffael Mengs wurde als offizielle Grundlage des Lehrbetriebs die Auffassung vertreten, daß nur durch genaues Kopieren alter Meister eine gründliche Ausbildung zu erreichen sei. Im ersten Jahr hatte der Student ausschließlich nach Stichen oder Gipsabdrücken detaillierte Kopien anzufertigen. "Das nannte sich 'Zeichnen nach der Natur'. Doch die Natur wurde kategorisch ausgesperrt: kein grünes Blatt hatte Zutritt zu dieser absurden Schule der Schönheit. Das Blattwerk, an dem der Kunststudent sein Naturgefühl zu schulen hatte, war ... aus Papier geschnitten."¹⁾ Gegen diesen doktrinären Lehrbetrieb richtete sich der Protest einiger Studenten, unter denen Pforr und Overbeck tonangebend waren. Ihr Bruch mit der Akademie, der die secessionistischen Bewegungen der Folgezeit miteinleitete, und ihre künstlerischen Vorstellungen provozierten heftige Gegenreaktionen. Man verstieg sich zu Äußerungen wie "Diese Brut müsse man ausrotten wie die Wanzen"²⁾.

1) Keith Andrews, Die Nazarener, München 1974, S. 8.

2) Zit. nach Ludwig Grote, Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik, Berlin 1938, S. 272.
Weiteres Material zur Rezeptionsgeschichte ebenda, S. 264 - 298.

Nach dem Eintreffen dieser Maler in Rom und der Bildung der "Lukasbrüderschaft", die später zu der sog. nazarenischen Richtung führte, häuften sich die kritischen Bemerkungen gegen deren Kunstanschauung. Carl Ludwig Fernow wies darauf hin, daß "diese frommen Kunstfreunde" nicht bedenken würden, "daß unser Zeitalter ... eben so wenig mehr durch christliche als durch heidnische Mythologien zu begeistern ist; daß also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich fern liegen; so wie der seit gestern Tote so tot ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb. Sie bedenken nicht, daß Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und daß es ebenso unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat."¹⁾

Der Jakob Salomo Bartholdy, dem früheren Mäzen der Nazarener zugeschriebene Aufsatz über die Kunstaussstellung im Palazzo Caffarelli schildert in ironischen Formulierungen die Entwicklung der neuen Kunst: "Gegen Ende des 18ten Jahrhunderts begann die Vorliebe zum Romantischen, Halbverständlichen, Schwärmerischen ... Die Neigung für das Alterthümliche des Volkes bestach; die Begierde, verborgene Schätze hinter jeder beräucherten Leinwand und auf jedem wurmstichigem Brette aufzustöbern verführte, und das Aufputzen des Rostigen wurde die Mode einer Sekte. - Aber bald trugen geflügelte Insekten diesen Samen in den Kelch von Blumen, die diesseits der Alpen blühten, und das Lüftchen, das am Rheine und im Norden von Deutschland aufgesprungen war, wehte seine Nebel den Landsleuten zu Rom zu. Wie eine Bruderschaft verbündeten sie sich ... Hierauf sonderten sich in Wirkungsart und Kleidung von den Gefährten, schwermüthig mit langen herabhängenden Haaren ... sittlich und intolerant, und einen Fanatismus für ihr System im Busen verschließend..."²⁾

1) Zit. nach Katalog der Ausstellung: Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Schäfer, Schweinfurt, German. Nat. Museum, Nürnberg 1966, S. 285.

2) Jakob Salomo Bartholdy (?): Ueber die Kunstaussstellung im Pallaste Caffarelli zu Rom im April 1819, in: "Beilage zur Allgemeinen Zeitung" vom Juli 1819, Nr. 124.

Johann Martin von Wagner erklärte verärgert, daß "dieser Schwindel ... den größten Teil der deutschen Künstler wie eine ansteckende Seuche" ergriffen habe. "Diese fanatische alterthümliche Wut erreichte ihren Glanzpunkt in den Jahren 1818/1819."¹⁾ Die Schilderung, die Johann Christian Reinhart von den Nazarenern gab, soll hier trotz ihrer Länge wiedergegeben werden, weil sie auf höchst satirische Art die Schwächen beschreibt, die die zeitgenössische Kritik gegen diese Maler einnahmen: "Nazarener sind eine eigene Gattung von Menschen, welche sich von anderen geflissentlich absondern, sich untereinander verehren, lieben und loben, hingegen alles verachten, tadeln und herabsetzen, was nicht zu ihrer Secte gehört, wobei sie sich selbst nicht entblößen, Verleumdungen zu machen. ... Haupthaar und Bart lassen sie lang und ungekämmt wachsen. Blasse Gesichtsfarbe gilt bei ihnen für Schönheit, die sie auch künstlich hervorzubringen wissen. Sie verdrehen gerne die Augen und senken den Kopf nach der einen Schulter. Manche waschen sich nicht, beschneiden auch die Nägel nicht. ... Ihre Hauptbeschäftigung ist, die Kunst in die erste Epoche nach dem Verfall der Künste, also in ihre Kindheit zurückzuführen, weshalb sie auch die Fehler und Schwächen der ältesten Meister verehren und nachahmen, da sie ihnen für Schönheiten gelten. Richtige Zeichnung lieben sie nicht, desto mehr aber Gold und Zierrathen." Die italienische Fassung endet mit dem Hinweis: "Si sono molto diminuiti à tempi nostri, e si tenne che la razza sarà presto totalmente estinta."²⁾ Wie auch bei Goethe wurde der Absolutheitsanspruch kritisiert, mit dem die Nazarener ihre neudeutsch religiöse Kunstanschauung zu verwirklichen versuchten. Bedauernd bemerkte der Hofrat Rochlitz in dem schon erwähnten Brief an Goethe. "... welch ein herrlicher, seit langen Jahren unter deutscher Malerjugend nicht so angehäufter Fonds von Geist, Kraft, Liebe, Geschicklichkeit, Fleiß und Beharrlichkeit durch solche geistige Onanie fruchtlos vergeudet wird."³⁾

1) Winfried Freiherr von Pölnitz, Ludwig von Bayern und Johann Martin von Wagner, München 1929, S. 118.

2) Otto Baisch, Johann Christian Reinhart und sein Kreis, Leipzig 1882, S. 315/316.

3) Hecker (Hrsg.), Goethes Briefwechsel mit Meyer, a.a.O., S. 402/403.

Fielen die Kritiken auch unterschiedlich heftig aus, so war man sich doch in der allgemeinen Linie einig. Unterschiede ergaben sich lediglich aus der Beurteilung einzelner Künstler: wer für die Einen nur Mitläufer war, wurde von den Anderen als Häuptling¹⁾ bezeichnet.

Unter rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkten kann nur noch eine Analyse der Kontroverse um den "Tetschener-Altar" von Caspar David Friedrich von Interesse sein, der das folgende Kapitel gewidmet ist.

2.2.8. Exkurs: "Über die Stufenfolge in der Kunst" in Goethes Kunsttheorie

Stufenfolge in der Kunst

An verschiedenen Stellen seiner kunsttheoretischen Schriften setzte sich Goethe mit dem Problem möglicher Formen der Kunstproduktion auseinander. Für ihn gab es drei Hauptarten (die in sich wieder differenziert sein können), Kunst hervorzubringen. Sie bauen sich stufenweise auf und sind qualitativ unterschieden. Erstmals erläuterte er diese Alternativen zusammenhängend in dem Aufsatz "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil"²⁾, später kamen wesentliche Ergänzungen u.a. in "Der Sammler und die Seinigen"³⁾ hinzu.

Einfache Nachahmung der Natur

In der "einfachen Nachahmung der Natur" sah Goethe die Basis jeder Kunstproduktion. Sie verlange vom Künstler, - "bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß"⁴⁾, möglichst genaue Reproduktion der vorgegebenen "toten oder stillliegenden" Gegenstände (als Beispiele nennt Goethe Blumen und Früchte); auf dieser Ebene könnten "begrenzte Naturen" in

-
- 1) Hecker (Hrsg.), Goethes Briefwechsel mit H. Meyer, a.a.O., bes. S. 404 ff.
 - 2) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 34.
 - 3) Propyläen, 2. Bd., 2. Stück, 1799, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 159 ff.
 - 4) Goethe, Einfache Nachahmung..., in: Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 34.

begrenzten Gegenständen hohe Vollkommenheit erreichen und sie könnten in diesem Rahmen als "schätzenswert" bezeichnet werden (da ihre Arbeiten in einem hohen Grade wahr seien), der wirkliche Künstler jedoch dürfe auf dieser Stufe nicht stehenbleiben. Man müßte ihn dann einen Kopisten nennen "und mit diesem Wort gewissermaßen einen ungünstigen Begriff verbinden"¹⁾. In amüsant-einprägsamer Form erläuterte Goethe die Folgen dieser Methode an dem realen Hund "Bello" und dessen Kopie im Bild: "... lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein, denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen."²⁾ Der Nachahmer verdoppelt also nur das Nachgeahmte.

Manier

Genüge dem Künstler dieses einfache Nachbuchstabieren der Natur nicht mehr, versuche er, vom Individuellen zum Begriff des Ganzen zu kommen, so stehe er auf der Ebene der "Manier". Um bei dem oben angeführten Beispiel zu bleiben: Löse er den Hund "Bello" aus seiner Vereinzelung und setze ihn in Beziehung zu den verschiedenen Varietäten, zu der gesamten Gattung "Hund", so komme er zu dem Begriff des Geschöpfes; er löse sich also von der einfachen Nachahmung insofern, als er versuche, die Wesenhaftigkeit des Darzustellenden in bezug auf das Ganze zu erkennen. Ein anderes Beispiel: auf der Ebene der Nachahmung entstehen detaillierte Naturstudien (von Blumen, Bäumen etc.), auf der Ebene der Manier die Landschaft, die die Einzelelemente unter den großen Oberbegriff subordiniere.

Hand in Hand mit der Suche nach dem Charakteristischen gehe die Suche nach einer eigenen Sprache, nach eigenen formalen Ausdrucksmöglichkeiten, die über den vorgegebenen Naturstoff hinausreichen. "Nun wird es eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet."³⁾ Sprache fordere eine korrekte Methode des Sprechens, die der Mensch nur aus sich selbst entwickeln könne, denn:

1) Goethe, "Der Sammler und die Seinigen", in: Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 196.

2) Ebenda, S. 182.

3) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 35.

"Die Natur ist niemals korrekt! ... Korrektur setzt Regeln voraus, die der Mensch selbst bestimmt."¹⁾ Hier wird eine starke Trennung von Natur und Kunst deutlich. In einem Aufsatz über Diderot schrieb er zu diesem Problem: "Die Neigung aller seiner theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren: unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen."²⁾ Im Einzelfall können Abweichungen von der Norm ("objektive" Fehler im Detail) durchaus sinnvoll sein, wenn dadurch der Gesamteindruck verstärkt wird. "... eben daran erkennt man den Meister, daß er mit Vorsatz einen Fehler begeht ... Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es nichts weiter zu bringen hat."³⁾

Aus dieser allgemeinen Definition der "Manier" geht hervor, daß Goethe den Begriff nicht im negativen Sinn gebrauchte. Er umfaßt jedoch nicht das Höchste der Kunst und erreicht lediglich Teillösungen, die in "Der Sammler und die Seinigen" schematisch aufgezeigt wurden.

Imaginisten

Dem Imaginisten seien Einbildungskraft und Bedeutung wesentlicher als formale Elemente. Die "Einbildungskraft" lag nach Goethe jedoch in der Sphäre der Poesie, nur ihr sei es möglich (durch die Sprache), Ideen inhaltlich zu konkretisieren; der bildende Künstler müsse notwendigerweise ins Nebulöse geraten, wenn er versuche, mit der Poesie zu rivalisieren.

Charakteristen

Sie versuchten, einen mustergültigen Kanon für die Produktion von Kunstwerken zu finden, indem sie charakteristische Einzelphänomene zur Norm erheben würden. Ihre Werke seien konstruiert und nicht "gefühlte". Sie sprächen das "Gemüt" nicht an. "Ein bloß logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst ..." ⁴⁾ würden jedoch nicht ausreichen.

1) Diderots Versuch über die Malerei, in: Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 109.

2) Ebenda, S. 111.

3) In einem Gespräch mit der Malerin Luise Seidler, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Teil, a.a.O., S. 303.

4) Goethe, Schriften zur Kunst, 2. Teil, a.a.O., S. 199.

Undulisten

Sie seien das genaue Gegenteil der Vorhergehenden, da sie lediglich das Weiche und Gefällige anstreben würden. Charakter und Bedeutung seien ihnen unwesentlich, der "schöne Schein" ihr Ziel.

Skizzisten

Während der Undulist das Gefühl anspreche (durch gefällige Darstellungen), spreche der Skizzist durch geistvolle Erfindungen und "glückliche Einfälle" den Geist an. Er bleibe jedoch immer bei dem Entwurf - der zwar in sich durchaus gelungen sein könne - der ihm jedoch zum Selbstzweck würde. Er komme nie zu gültigen Resultaten, formale Forderungen würden nur im Ansatz gestreift.

Stil

Die harmonische Verbindung der "einfachen Nachahmung" und der "Manier" war nach Goethes Definition die Voraussetzung für die höchste Stufe der Kunst, die er als "Stil" bezeichnete. Der "Stil" beruhe "auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge"¹⁾, ihn nur zu erkennen, sei schon "eine große Glückseligkeit", und davon sich mit Verständigen unterhalten ein edles Vergnügen"²⁾. Er vereinige in sich alle Eigenschaften, "die sonst nur einzeln ausgeteilt sind"³⁾. Diesen Anspruch erfüllten für Goethe die Werke des klassischen Altertums in größter Vollkommenheit.

1) Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, S. 35/36.

2) Ebenda, S. 37/38.

3) Ebenda, S. 89.

2.3. Die Kontroverse um den "Tetschener-Altar" von Caspar David Friedrich

2.3.1. Zum Diskussionsgegenstand

In der zeitgenössischen Rezeption romantischer Malerei kommt der Kontroverse um den "Tetschener-Altar"¹⁾ von Caspar David Friedrich eine besondere Stellung zu. Im Gegensatz zu der grundsätzlichen Opposition des "Weimarer Kreises" gegen bestimmte Tendenzen der "neuen" Kunst, ging die Kritik in diesem Fall von einem Einzelwerk aus, das dann allerdings wieder als symptomatisch für die gesamte Richtung gesetzt wurde. Der Kunstschriftsteller Basilius von Ramdohr²⁾ hatte 1809 in der "Zeitung für die elegante Welt"³⁾ eine ausführliche Rezension des Gemäldes veröffentlicht, in der er es vom Standpunkt der akademischen Kunstlehre ablehnte und gleichzeitig zum Anlaß für einen allgemeinen Angriff gegen die Romantik nahm. Dieser Aufsatz löste eine heftige journalistische Kontroverse aus, in deren Mittelpunkt neben inhaltlichen Problemen die Frage nach der Funktion der Kunstkritik stand. Die Maler Friedrich Hart-

-
- 1) Tetschener-Altar (Das Kreuz im Gebirge), Öl/Lwd., 115 x 110 cm, oben halbrund; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neuer Meister, Inv. Nr. 2197 (BS. 167), Erworben 1921 aus dem Besitz des Grafen Franz von Thun-Hohenstein in Tetschen.
 - 2) Basilius von Ramdohr (1757 - 1822), Studium: Jura und klassische Archäologie, seit 1806 Kammerherr. 1793 veröffentlichte er die Abhandlung "Charis oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten" (Leipzig), die von der zeitgenössischen Kritik negativ bewertet wurde; Goethe und Schiller formulierten ihre Ablehnung in der ironischen Xenie 406. Allgemein fiel die Bewertung der Person Ramdohrs und seiner kunsttheoretischen Versuche wenig günstig aus (vgl. hierzu: G. Schulz, Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der "unzeitgemäße" Kunsttheoretiker der Goethezeit, in: Goethe 20, Weimar 1958, S. 140 - 154).
 - 3) Ramdohr, Über ein zum Altarblatt bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: Zeitung für die elegante Welt, 1809, zit. nach Sigrid Hinz (Hrsg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, S. 138 - 157. Die wichtigsten Schriften zum "Tetschener-Altar" wurden in dieser Ausgabe publiziert; Alle Zitate sind, falls nicht anders vermerkt, hieraus entnommen. Zitatangabe jeweils Hinz, a.a.O.

mann und Gerhard von Kügelgen publizierten Verteidigungsschriften¹⁾, die Ramdohr zu einer zweiten Stellungnahme²⁾ veranlaßten. Der Schriftsteller Johann Jakob Otto Rühle von Lilienstern versuchte in zwei Aufsätzen³⁾, die Bedeutung des Bildes und die Aufgabe des Kritikers zu bestimmen.

Caspar David Friedrich selbst verteidigte in einem (zu seiner Zeit allerdings nur z.T. veröffentlichten) Brief⁴⁾ an den Dresdener Professor F.A. Schulz seine künstlerische Überzeugung. Christian August Semler, Sekretär der Dresdener Bibliothek, der in seinen 1800 publizierten "Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei" eine Friedrich vergleichbare Auffassung vertreten hatte und dem Maler persönlich nahestand⁵⁾, griff ausgleichend in die Kontroverse ein und versuchte, die Konvergenz der einzelnen Gedankengänge nachzuwei-

-
- 1) Friedrich Hartmann, Über Kunstaussstellung und Kunstkritik, in: Phoebe, ein Journal für die Kunst, hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam Müller, Dresden 1809, zit. nach Hinz, a.a.O., S. 159 - 175. G. v. Kügelgen, Bemerkungen eines Künstlers über die Kritik des Kammerherrn von Ramdohr, ein von Herrn Friedrich ausgestelltes Bild betreffend, in: Zeitung für die elegante Welt, 1809, zit. nach Hinz, a.a.O., S. 175 - 178.
 - 2) Ramdohr, Über kritischen Despotismus und künstlerische Originalität, als Beantwortung der Bemerkungen des Herrn von Kügelgen über eine von mir herrührende Kritik eines Gemäldes des Herrn Friedrich, in: Zeitung für die elegante Welt, 1809, zit. nach Hinz, a.a.O., S. 178 - 183.
 - 3) Johann Jakob Otto Rühle von Lilienstern, 1. Aufsatz: Künstlerstreitigkeiten. Herr von Ramdohr und Friedrich. Geschichte eines von letzterem angefertigten Gemäldes;
2. Aufsatz: Nähere Beleuchtung der von Ramdohrschen Antastung eines Friedrichschen Gemäldes. Genie und Genius. Mittelmäßigkeit, die schlechteste aller Einseitigkeiten. In der Kunst gesetzliche Freiheit. in: Reise mit der Armee im Jahre 1809, Rudolstadt 1810, zit. nach Hinz, a.a.O., S. 186 - 195.
 - 4) Vollständig abgedruckt in: Kunstblatt XVII, 1933, S. 2 ff. (veröffentlicht von H. Zeck, dem Entdecker des Briefes), gekürzt bei Hinz, a.a.O., S. 157 - 159.
 - 5) Semler hatte u.a. die Beschreibung des "Tetschener-Altars" redigiert, die ein Teil des oben erwähnten Briefes von Friedrich war und diese im April 1809 im "Journal des Luxus und der Moden" veröffentlicht (Nr. XXIV, 1809, S. 234 ff.).

sen.¹⁾

Im folgenden soll diese Auseinandersetzung besonders unter zwei Aspekten untersucht werden. Einerseits stellte sich die Frage, ob die kritische Rezeption von vergleichbaren inhaltlichen Voraussetzungen geprägt war wie die des "Weimarer Kreises", - also auch hier der Definition des Bildgegenstandes eine ähnliche Bedeutung zukam. Andererseits ergab sich aus dem spezifischen Verlauf der Kontroverse, in dem zunehmend das Problem der Kunstkritik in den Vordergrund rückte und das Bild selbst sekundär wurde, die weitere Frage, ob die hier vertretenen kunstkritischen Positionen ihrem Gegenstand angemessen sind und ob sie den Gegensatz in den zeitgenössischen theoretischen Erkenntnissen auf diesem Gebiet widerspiegeln, wie er besonders zwischen Goethe und den romantischen Theoretikern bestand.

Walter Benjamin stellte fest, daß der unterschiedliche Begriff der Kunstkritik bei Goethe und den romantischen Theoretikern zugleich das "kritische Stadium dieser Geschichte" bedeute: "in der problemgeschichtlichen Beziehung, in welcher der Kritikbegriff der Romantiker zu demjenigen Goethes steht, tritt unmittelbar das reine Problem der Kunstkritik an den Tag."²⁾ Der Gegensatz ergab sich aus dem unterschiedlichen kunstphilosophischen Ansatz.³⁾ Goethes Definition des "Symbolischen" in der Kunst als größte Verdichtung des sinnlich Wahrnehmbaren begründete seine Auffassung, daß sich die Bedeutung eines Kunstwerkes aus seinem anschaulichen Bestand erschließen läßt und insofern Interpretation als Problem nicht existiert. Durch die Vorstellung eines gültigen Ideals der Kunst, dem die Werke des klassischen Altertums als "relative(r)"⁴⁾ Urbilder am ähnlichsten wurden, entzog sich für ihn Kunst in letzter Instanz auch der

-
- 1) Semler, Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden, in: Journal des Luxus und der Moden, April 1809, S. 233 ff. und in: Zeitung für die elegante Welt, April 1809, S. 579 - 581.
 - 2) Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, wissenschaft 4, Frankfurt 1973, S. 104.
 - 3) Vgl. hierzu Kapitel 2.2.4. dieser Arbeit.
 - 4) Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik ..., a.a.O., S. 106.

Kritisierbarkeit möglich war lediglich ein "Hinweis auf das Gute, Warnung vor dem Schlechten"¹⁾, eine rein "exoterisch(e) und pädagogisch(e)"²⁾ Kritik.

Demgegenüber wurde durch den romantischen Symbolbegriff die Frage der Interpretation zum Problem. Wenn der anschauliche Bestand und die Bedeutung eines Kunstwerkes in "inkommensurabilem"³⁾ Verhältnis stehen, der Gehalt nicht mehr "unmittelbar" in Erscheinung tritt, sondern nur assoziiert werden kann, dann ist auch die Deutung nicht mehr selbstverständlich, sondern muß vom Einzelnen jeweils neu erarbeitet werden. Durch die endgültige Freisetzung des künstlerischen Subjektivismus erhielt die Kunstkritik eine veränderte Orientierung; ihre Aufgabe konnte nicht mehr lehrhaft verstanden werden (da ein verbindliches Ideal der Kunst, aus dem ein gültiger Maßstab abgeleitet werden könnte, nicht mehr existierte), sondern sie mußte interpretatorischen Charakter annehmen: sie wurde zur vermittelnden Instanz zwischen Werk und Publikum.⁴⁾

Neben diesen auf die zeitgenössische Wirkung der Kontroverse bezogen Fragestellungen sollte die Auseinandersetzung auch im Hinblick auf ihre spätere Beurteilung in der Kunstgeschichte gesehen werden, die grundsätzliche Tendenzen der Romantikkrezeption widerspiegelt. Dieses Teilproblem wird in die allgemeine Auswertung der Auseinandersetzung einbezogen, die auf die Interpretation der verschiedenen Texte folgt. Die Rezension Ramdohrs wird in diesem Rahmen ausführlich referiert, während die Schriften der übrigen Autoren nur problemorientiert zusammengefaßt werden, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden.

Im folgenden soll das Bild selbst kurz eingeführt werden.

Caspar David Friedrich hatte den "Tetschener-Altar" - auch das "Kreuz im

1) Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik ..., a.a.O., S. 113.

2) Ebenda, S. 104.

3) Rupprecht, Plastisches Ideal ..., a.a.O., S. 215.

4) Auf die romantische Auffassung, daß der Kritiker über dem Künstler stehe, weil er die Begrenztheit des einzelnen Werkes "methodisch auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht (Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik ..., a.a.O., S. 62), kann hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. zu diesem Problem die genannte Untersuchung von Benjamin, in der die wichtigsten Aspekte des romantischen Kritikbegriffs analysiert sind.

Gebirge" genannt - in den Weihnachtstagen des Jahres 1808 fertiggestellt und daraufhin auf Drängen von Freunden¹⁾ in seinem Dresdener Atelier zur Besichtigung freigegeben. Es war eines der ersten Ölgemälde Friedrichs und als Altarbild für die Hauskapelle der Gräfin Thun und Hohenstein auf Schloß Tetschen in Böhmen bestimmt.²⁾

In einer von C.A. Semler redigierten Interpretation des Gemäldes gab Friedrich einleitend folgende Beschreibung der dargestellten Landschaftsszene: "Auf dem Gipfel eines Felsen steht, hoch aufgerichtet, das Kreuz umgeben von immergrünen Tannen, und immergrüner Ephen umwindet des Kreuzes Stamm. Strahlend sinkt die Sonne und im Purpur des Abendrots leuchtet der Heiland am Kreuz."³⁾ Der Rahmen mit christlichen Symbolen (Auge Gottes, Kornähre, Weinranke, Engelsköpfe) wurde von dem Bildhauer Kühn nach den Angaben des Malers geschnitzt; inhaltlich muß er in Zusammenhang mit dem Gemälde gesehen werden, er deutet "auf Leib und Blut dessen, der an das Kreuz geheftet ist." (Da der Rahmen inhaltlich zum Bild gehört, ist es unverständlich, daß er in den meisten Abbildungen fehlt.)

Das Altarbild scheint auf die Besucher einen sehr starken Eindruck ausgeübt zu haben: "Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel. Die größten Schreihälse sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche."⁴⁾ Von Friedrich war diese Wirkung offensichtlich gewollt, da er den Ausstellungsraum abdunkelte und mit schwarzen Tüchern verkleidete,⁵⁾ um damit den sakralen Gehalt des Bildes zu unterstreichen. In diesem Anspruch liegt auch ein Schlüssel für das Verständnis der sich anschließenden Auseinandersetzung.

1) Vgl. Rühle von Lilienstern, in: Hinz, a.a.O., S. 186.

2) Graf Franz Anton von Thun und Hohenstein hatte das Bild nach einer Sepiazeichnung gleichen Themas, die Friedrich einige Zeit vorher in der Dresdener Gemäldegalerie ausgestellt hatte, für seine Frau bestellt.

3) Hinz, a.a.O., S. 137.

4) Marie Helene von Kügelgen, Ein Lebensbild in Briefen, Leipzig 1900, S. 146. Ernst Sigismund (C.D. Friedrich, Eine Umrißzeichnung, Dresden 1943, S. 76) berichtet, daß "beim Dresdener Publikum eine wahre Wallfahrt zu dem Bilde" stattgefunden habe.

5) Vgl. Rühle von Lilienstern, in: Hinz, a.a.O., S. 186.

2.3.2. Die Kritik des Basilius von Ramdohr

Ramdohr nannte am Anfang seiner Rezension zwei Gründe für ein öffentliches Auftreten gegen den "Tetschener-Altar": das Bild weiche von den traditionellen Grundsätzen ab und die Tendenz, "die hier das Talent nimmt", stehe "mit einem Geiste in Verbindung, der die unglückliche Brut der gegenwärtigen Zeit und das schauerhafte Vorgesicht der schnell hereilenden Barberei ist"¹⁾.

Diese Thesen versuchte er im folgenden zu beweisen, wobei es ihm, wie er immer wieder betonte, nicht in erster Linie um das Bild ging, sondern um "das System, das daraus hervorleuchtet"²⁾. Seine Kritik war demnach grundsätzlich orientiert, sie richtete sich gegen eine bestimmte, von ihm als fehlerhaft erkannte Richtung in der Kunst seiner Zeit, für die der "Tetschener-Altar" nur ein besonders symptomatisches Beispiel war.

Ramdohr legte die Rezension auf eine Konfrontation mit dem erwähnten "System" an, von dem sich erweisen wird, daß er es mit allgemeinen "romantischen" Vorstellungen identifizierte, die er unter dem Begriff des "Mystizismus" zusammenfaßte. (In dieser Verlagerung des kritischen Interesses von dem speziellen Einzelfall auf eine allgemeine Ebene liegt einerseits eine Ursache für die große Resonanz, die seine Rezension hervorrief, andererseits rechtfertigt sie im Rahmen dieser Arbeit eine ausführliche Analyse.) Er sah seine Pflicht als Kritiker darin, vor diesen "falschen" Tendenzen zu warnen und "Kunst und Wissenschaft in ihrer fehlerhaften Richtung"³⁾ aufzuhalten, - wie es immer der "wahre" Standpunkt des Kritikers sei, den Künstler zu belehren, "wie er es nicht machen sollte"⁴⁾. Damit ist die Funktion des Kritikers deutlich auf den pädagogisch-lehrhaften Bereich festgelegt; Ramdohr verstand ihn als Kontrollinstanz, - berufen, den Künstler auf Mängel hinzuweisen. Diese Auf-

1) Hinz, a.a.O., S. 138.

2) Ebenda.

3) Ebenda.

4) Ebenda, S. 139.

fassung impliziert, daß Ramdohr von bestimmbaren Normen der Kunst ausging; das Erkennen von Fehlern setzt eine Vorstellung von deren positivem Gegenteil voraus. Im Vergleich mit dem unterschiedlichen Begriff der Kunstkritik bei Goethe und bei den romantischen Theoretikern läßt sich eine grundsätzliche Parallele zwischen der Position Goethes und der Ramdohrs in bezug auf die praktische Funktion der Kritik feststellen.

Bevor sich Ramdohr der eigentlichen Bildanalyse zuwandte, ging er noch kurz auf die Bedeutung des "Effekts" für ein Kunstwerk ein. Ramdohr stellte fest, daß der "Tetschener-Altar" eine große Wirkung auf den Betrachter ausübe, daß er Emotionen hervorrufe. Dieser "Effekt" des Bildes sei jedoch kein Kriterium für Qualität. "Hohe Kunst" lasse sich in erster Linie nur durch Beachtung fester Regeln erreichen; würden diese zugunsten des Ausdrucks vernachlässigt, dann würde Kunst zur Scharlatanerie. Außerdem sei der "Effekt" zeitlich bedingt und vergänglich, da er auf das breite Publikum wirke, dessen Einstellung einem stetigen Wandel unterworfen sei, während feste "Kunstregeln" Anspruch auf Dauer erheben könnten. In diesem Zusammenhang verwies Ramdohr auf Bernini, Cortona und Boucher, deren Werke die Zeitgenossen hätten beeindrucken können, die jedoch heute (zur Zeit Ramdohrs) mißbilligt würden, da sie "die Grundsätze, die abgeleitet werden aus dem eigentümlichsten Wesen derjenigen Kunst, zu der das Werk gehört"¹⁾, unbeachtet ließen.²⁾ Der Abwertung des "Effekts" und der damit verbundenen Geringschätzung des Publikums als kritischer Instanz wurde - z.T. bedingt durch ein terminologisches Mißverständnis - in der weiteren Kontroverse heftig widersprochen. Aus Inhalt und Form des "Tetschener-Altars" ergaben sich für Ramdohr drei grundsätzliche Fragen: "Läßt sich die angegebene Naturszene malen, ohne die wesentlichen Vorzüge der ... Landschaftsmalerei aufzuopfern?" Darf die Landschaft "zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee oder auch nur zur Erweckung der Andacht" benutzt werden? Und schließlich "ist es der Würde der Kunst und des wahrhaft frommen Menschen angemess-

1) Hinz, a.a.O., S. 140.

2) Mit z.T. ähnlichen Argumenten kritisierten La Font und Diderot die Malerei von Boucher, vgl. A. Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, München 1968, S. 133 ff.

sen, durch solche Mittel, wie sie Herr Friedrich angewandt hat, zur Devotion einzuladen?"¹⁾

Schon in der Einleitung hatte Ramdohr darauf hingewiesen, daß Friedrichs Bild von den traditionellen Grundsätzen abweiche und er sich deshalb zu öffentlicher Kritik verpflichtet fühle. Die Regeln, die er im folgenden für die Landschaftsmalerei aufstellte, lassen erkennen, was "traditionell" für ihn bedeutete: sie entstammen der klassizistischen Theorie der französischen Akademie, die die "Lehre der Kunst in ein streng rationales System erlernbarer und kontrollierbarer Regeln gebracht"²⁾ hatte.

Als erstes Prinzip der Landschaftsmalerei nannte Ramdohr "Mannigfaltigkeit", d.h. eine "Menge von Gegenständen"³⁾ müsse in schichtenartiger Anordnung dargestellt werden. Die verschiedenen Ebenen sollen in harmonischer Verbindung stehen. Während in der Figurenmalerei einzelne Körper als Individuen gesehen würden, die ihre eigene Bedeutung und Funktion hätten, gäbe es in der Landschaftsmalerei keine unabhängigen, für sich existierenden Einzelteile. Jedes Ding stehe in unmittelbarem Bezug zum Ganzen und erhalte nur aus diesem seine Bedeutung. Die ausgewogene, szenenartige Anordnung der in Distanzen hintereinander liegenden Gegenstände sei gleichbedeutend mit der Harmonie der Plan- und Linienperspektive. Als Beispiel vollendeter Landschaftsmalerei verwies Ramdohr auf die Werke von N. Poussin, die trotz größter Variation der einzelnen Linien und Ebenen ein ausgewogenes Ganzes bildeten. Mit der Betonung der Vorbildlichkeit Poussins nahm Ramdohr die Position des frühen französischen Akademismus ein, der sich besonders durch Le Bruns zum "Herold" des "Ruhmes" und der "Mustergültigkeit" dieses Malers gemacht hatte.⁴⁾ Für die Landschaftsmalerei galten nach Ramdohr auch in der Anwendung der Farbe eigene Gesetze. Im Gegensatz zur Figurenmalerei dürften hier keine reinen Lokalfarben auftreten, die der Prüfung in der Nähe ausgesetzt werden könnten. Dadurch würde die Harmonie zerstört und das Bild in einzelne Teile zerfallen. Zwischen dem Auge des Betrachters und den in gewis-

1) Hinz, a.a.O., S. 142.

2) Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, a.a.O., S. 143.

3) Hinz, a.a.O., S. 143.

ser Ferne liegenden Naturgegenständen bilde sich eine "Art von Nebel oder Dunst"¹⁾, durch den die Lokalfarben verändert würden und sich dem allgemeinen Ton des Bildes anglichen (Luftperspektive). Das Licht sei in der Landschaftsmalerei nicht nur Mittel zur Rundung der Körper, sondern es erhalte Eigenwert und komme selbst zur Darstellung.

Aus den genannten Grundsätzen folgt, daß der Landschaftsmaler keine einzelnen Körper (z.B. Baum, Felsspitze etc.) darstellen darf, da an diesen Einzelobjekten verschiedener Ebenen (Plane) nicht gezeigt werden könnten, die die Schönheit der Linienperspektive bedingten. Details dürfen nicht von der "Luft entblößt"²⁾ in der Nähe gesehen werden (Pflanzen, Blätter etc.), weil dadurch die Harmonie des Ganzen gestört würde. Dämmerung und Finsternis widersprächen den Prinzipien der Landschaftsmalerei, weil sie die Wirkung von Licht und Luftperspektive aufheben würden.

Der von Ramdohr aufgestellte Regelkanon kann als eine Zusammenfassung älterer Theorien bezeichnet werden; die allgemeine Grundlagen bildete, wie schon erwähnt, der französische Akademismus. Einzelpunkte sind im besonderen den Lehrbüchern von Gerard de Lairese³⁾ entnommen, den Ramdohr in einigen Passagen wörtlich zitierte. Die theoretischen Schriften von Lairese, einem führenden Vertreter des akademischen Klassizismus in Holland, galten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als grundlegend für den Maler.

Im folgenden Abschnitt stellte Ramdohr fest, daß der "Tetschener Altar" den geforderten Grundsätzen in allen Teilen widerspreche: Friedrich fülle den Grund des Bildes mit einer einzelnen Felsspitze "wie mit einem Kegel" aus⁴⁾ und verzichte auf die Darstellung verschiedener Ebenen.

1) Hinz, a.a.O., S. 144.

2) Ebenda, S. 145.

3) Gerard de Lairese (1641 - 1711), wichtigste Schriften: "Grondlegginge de Teekenkunst" (1701) und "Het groot Schilderboek" (1707), in mehrere Sprachen übersetzt. Vgl. zu Lairese: G. Kauffmann, Studien zum großen Malerbuch des Gerard de Lairese, in: Jahrb. für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. III, 1965 - 1967, Stuttgart 1958, S. 153 - 196.

4) Hinz, a.a.O., S. 145.

Die Landschaft sei als senkrecht aufgestellter Körper ohne Tiefendimension gesehen. Anstelle von Licht und Luftperspektive male er Finsternis. Außerdem habe Friedrich keinen Standpunkt eingenommen bzw. einnehmen können: um den Berg zugleich mit dem Himmel in dieser Ausdehnung zu sehen, hätte er in weiter Entfernung auf gleicher Höhe stehen müssen; aus dieser Distanz wären Details jedoch nicht erkennbar gewesen. Die Beleuchtung des Kruzifixes verstoße gegen die Grundregeln der Optik: verfolge man die Sonnenstrahlen bis zu ihrem Ausgangspunkt, - der Sonne, so ergebe sich für diese ein so niedriger Stand, daß Friedrich keinen Abglanz am Kreuz hätte sehen können, am wenigsten von unten herauf. Die Farben seien ohne Übergang und Harmonie, es bestehe ein scharfer Kontrast zwischen brauner Felsmasse und lichtem Himmel. Hinzu komme ein ängstliches Kopieren des Details, das nicht nur den Grundprinzipien der Landschaftsmalerei widerspreche, sondern auch dem angenommenen Standpunkt des Malers (s.o.). Diese Fehler lassen sich für Ramdohr nur dann erklären, wenn man annimmt, daß Friedrich nicht nach der Natur, sondern nach einem Modell mit künstlicher Beleuchtung gemalt habe.

Die genannten Punkte würden für Ramdohr ausreichen, um das Bild abzulehnen, da die Ausführung wichtiger als das Thema sei: "Denn ein Sujet mag noch so erhebend für die Seele, noch so dichterisch sein; sobald die Ausführung auf Kosten der Wahrheit oder der eigentümlichsten Vorzüge der Kunst erkaufte werden muß oder wenn die Ausführung an sich selbst fehlerhaft ist, so ist das Werk der Billigung des Kenners durchaus unwert."¹⁾ Ramdohr beschränkte sich jedoch nicht auf eine Kritik der Formprinzipien, er hatte zu viele Vorbehalte gegen die Richtung, die Friedrich vertrat, "als daß er hier schon schweigen könnte".²⁾

Damit wandte er sich seiner zweiten Frage zu, ob "die Landschaft zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee oder zur Erweckung der Andacht" benutzt werden dürfe. In den Kunstbestrebungen seiner Zeit ließ sich nach Ramdohr eine Tendenz zur Idealisierung der Landschaftsmalerei nachweisen. Er lehnte diese Bestrebung nicht ab, solange drei Bedingungen erfüllt seien: Technische Perfektion des jeweiligen Künstlers (im Sinne der vorher aufgestellten Grundsätze), Einigkeit über den Be-

1) Hinz, a.a.O., S. 150.

2) Ebenda.

griff des Idealisierens und Idealisieren nicht wie bei Friedrich durch Allegorisieren.

Da die Allegorie durch ungewöhnliche Verhältnisse des Sichtbaren zueinander im Bild und durch Beigabe von Attributen entstehe, müßte die Landschaftsmalerei ihre Natur zerstören, um Allegorie zu werden, d.h. sie müßte die natürlichen Verhältnisse der Landschaft ändern (die Natur, die wir sehen) und Elemente hinzufügen, die in der Natur objektiv nicht sichtbar sind ("Müßte die Bäume mit Backwerk belauben"¹⁾). Ramdohr sah die Möglichkeit allegorischer Darstellungen auf die Historienmalerei beschränkt, da sie "ihre Natur beibehalten"²⁾ könne. "Und wo sie dennoch nicht der Allegorie wenigstens eine moralische Wahrscheinlichkeit geben und neben der allegorischen Deutung eine rein menschliche oder historische liefern kann, da darf sie sich gar nicht an die Allegorie wagen."³⁾ Ramdohr nahm mit seiner Allegoriedefinition eine mittlere Position zwischen der des Barock und der Winckelmanns und Goethes ein. Goethe hatte allegorische Darstellungen, auf Winckelmann basierend, als willkürlich und rational abgelehnt. Sie zerstören "das Interesse an der Darstellung selbst", treiben "den Geist gleichsam in sich selbst zurück" und entziehen dem Auge, "was wirklich dargestellt ist. Das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, daß dieses indirekt, jenes direkt bezeichnet."⁴⁾ Ramdohr übernahm zwar nicht diese negative Einschätzung der Allegorie und blieb insofern der barocken Vorstellung verpflichtet, jedoch lehnte er die Allegorie dann ab, wenn ihr Inhalt nicht mehr "wahrscheinlich" war. Mit dieser Einschränkung wandte er sich indirekt gegen die barocke Allegorese und die Inkongruenz von Darstellung und Bedeutung.

Die Landschaftsmalerei konnte für Ramdohr lediglich einen bestimmten Charakter oder Ausdruck haben und dadurch im Betrachter "ästhetische"

1) Hinz, a.a.O., S. 153.

2) Ebenda.

3) Ebenda.

4) Über die Gegenstände der bildenden Kunst, Handschrift aus dem Nachlaß, Reiseakten von 1797, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 67; vgl. hierzu Kapitel 2.2.4. dieser Arbeit.

Rührung im Sinne einer sentimental Gestimmtheit hervorrufen. In einem naiven Sensualismus klassifizierte er Charakter gemäß den "verschiedenen Arten unserer Sensationen und Emotionen"¹⁾ nach den Kategorien des "Feierlichen", "Zärtlichen" und "Munteren", die durch die dargestellte Naturszene und die verschiedenen Modalitäten von "Rhythmus der Zeichnung, Farbe und Licht"²⁾ bestimmt seien. Um von einer Landschaft sagen zu können, sie habe "Ausdruck", müsse sie darüber hinaus eine Beziehung auf die "Lokalverhältnisse des Menschen, auf seine Sitten, Gebräuche, auf sein Leben überhaupt"³⁾ aufweisen. Hierin stehe sie jedoch weit hinter der Historienmalerei zurück, da sie bestenfalls auf sehr allgemeine menschliche Situationen Bezug nehmen könne.⁴⁾ Ramdohr erwähnte in diesem Zusammenhang Ruysdaels sog. "Judenfriedhof"; hier bewirke die Landschaft in Verbindung mit den Gräbern eine "feierlich-religiöse Rührung"⁵⁾, bedingt durch den Hinweis auf die Vergänglichkeit aller menschlichen Dinge. Mit Allegorie habe dies jedoch nichts zu tun.

Ramdohr folgerte daraus, daß eine allegorische Deutung der Landschaft

1) Hinz, a.a.O., S. 152.

2) Ebenda.

3) Ebenda.

4) Norbert Schneider folgerte aus dieser Bestimmung der Landschaftsmalerei, daß Ramdohr postuliere, die "Kunst möge menschliche Interaktionsverhältnisse vorrangig thematisieren und sie zum Kriterium von Mimesis" machen. Ramdohr wolle im Landschaftsbild gerade die "Momente gestaltet sehen, die die Produktionsverhältnisse der Menschen, d.h. ihre ökonomischen Beziehungen zur Natur reflektieren." (Natur und Religiosität in der Deutschen Frühromantik - zu C.D. Friedrichs "Tetschener-Altar", in: Kritische Berichte, Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, Jahrg. 1, 1974, Heft 4, S. 60 ff.). Diese Schlußfolgerung setzt jedoch voraus, daß Ramdohr "Ausdruck" höher wertete als "Charakter", was aus der entsprechenden Textstelle nicht ableitbar ist. Ramdohr ging es lediglich darum, die Begriffe in ihrer Verschiedenheit zu definieren, ohne daraus eine qualitative Differenz abzuleiten. Er forderte nicht, Landschaft müsse "Ausdruck" haben (d.h. menschliche Interaktionsverhältnisse aufzeigen), sondern entweder das eine (Charakter) oder das andere (Ausdruck). Ausdruck meint lediglich etwas Bestimmtes ausdrücken, was eine reine Landschaft allerdings nicht kann.

5) Hinz, a.a.O., S. 153.

nur außerhalb des Bildes gesucht werden könne, entweder in dem Ausstellungsraum oder - wie bei Friedrich - , in dem Rahmen. Dadurch würde das Kunstwerk jedoch abgewertet, es habe keine selbständige Funktion mehr, sondern sei Attribut.

Den zweiten Teil der Frage (ob die Landschaftsmalerei zur Erweckung der Andacht benutzt werden dürfe) beantwortete Ramdohr gleichfalls negativ. Er argumentierte hier mit dem Unterschied zwischen "pathologischer" und "ästhetischer" Rührung. Die reale Natur wirke durch die "frische Luft", "den wahren Glanz der Sonne", die "Weite der Flächen"¹⁾ unmittelbar auf alle Sinne; dadurch könne im Betrachter eine gewisse Art der Andacht entstehen, die Schönheit der wirklichen Natur fordere zur Dankbarkeit gegen ihren Schöpfer auf. Diese "pathologische" Qualität bei einem Kunstwerk zu erwarten, sei jedoch geradezu "lächerlich", da es sich hier nur um ein Abbild der Wirklichkeit handle, Malerei könne lediglich "ästhetische" Rührung hervorrufen, der Betrachter sei sich der Distanz des gemalten Bildes zur Realität bewußt und freue sich der Vollkommenheit der Darstellung, ohne unmittelbar betroffen zu sein. Wenn ein Kunstwerk "pathologische" Wirkung hervorrufen könnte, dann fiele die "ästhetische" weg, "das Kunstwerk ginge in Natur, der Genuß am Schönen in den der Sympathie über."²⁾ Ähnlich argumentierte Goethe, als er Diderot vorwarf, seine theoretischen Äußerungen gingen dahin, "Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren: unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisiert ein lebendiges gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares."³⁾

1) Hinz, a.a.O., S. 154.

2) Ebenda.

3) Diderots Versuch über die Malerei, Propyläen Bd. 1, 2. Stück und Bd. 2, 1. Stück, 1799, zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 111 (Hervorhebungen von mir). Die grundsätzliche Verschiedenheit von Natur und Kunst wurde von Goethe immer wieder betont. In die oben beschriebene Richtung geht u.a. eine handschriftliche Notiz aus dem Nachlaß (1798/99): "Organische Natur: ins Kleinste lebendig, Kunst: ins Kleinste empfunden." zit. nach Goethe, Schriften zur Kunst, 1. Teil, a.a.O., S. 104.

Ramdohr betonte außerdem, daß jede Heiligenreliquie oder die "ärgsten Karikaturen" eher "pathologische Rührung" hervorrufen würden als das "schönste Kunstwerk".¹⁾ Damit behauptete er neben der grundsätzlichen Differenz zwischen Natur und Kunst auch die Trennung von Religion und Kunst. Das "sittlich" Ergreifende muß nicht "ästhetisch" schön sein und umgekehrt, da weder die Bedingungen, aus denen beide entstehen, noch ihre Wirkungsmöglichkeiten auf derselben Ebene liegen. Im Vergleich mit Goethe erscheint die Auffassung Ramdohrs in diesem Punkt radikaler. Zwar wandte sich auch Goethe gegen eine Vermischung von Kunst und Religion (im Sinne konfessioneller Gebundenheit), jedoch sah er einen notwendigen Zusammenhang zwischen Schönheit und Sittlichkeit. Im Laokoon-Aufsatz wurde deutlich, daß die größte ästhetische Vollkommenheit auch die größte "sittliche Ergriffenheit" hervorrufen konnte. Für Ramdohr war diese Wirkung auf die reale Natur oder die religiöse Handlung selbst (als natürlich-sinnlichem Vorgang) beschränkt. Gehe man davon aus, daß ein Kunstwerk nicht der Grund unserer Andacht sein solle, sondern diese nur durch "ästhetische Rührung" unterstütze, so sei hierfür wiederum die Historienmalerei wesentlich besser geeignet als die Landschaftsmalerei, weil sie die Andacht selbst male. Ramdohr bezog sich dabei auf Gemälde von Heiligen, Märtyrern und besonders auf Abendmahlsdarstellungen, in denen religiöse Vorstellungen vergegenwärtigt seien und die "zur würdigen Begehung"²⁾ der Eucharistie auffordern könnten. Die Folgerung, daß es eine wahre Anmaßung sei, "wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will"³⁾, ist in diesem Zusammenhang konsequent. Ramdohrs Vorwurf richtete sich hier gegen die Aufhebung der traditionellen Rangordnung in der Malerei und den Versuch, einer bisher untergeordneten Bildgattung (= Landschaft) die Werte beizumessen, die der Historienmalerei vorbehalten waren. Diese Kritik an der Funktion des "Tetschener-Altars" versuchte er an anderer Stelle durch einen Hinweis auf die negativen materiellen Konsequenzen für den Historienmaler zu erhärten: "Wo soll dieser noch Ge-

1) Hinz, a.a.O., S. 154.

2) Ebenda, S. 155.

3) Ebenda, S. 155.

legenheit finden, seine größeren Kompositionen anzubringen, wenn die im ganzen wohlfeilere und schneller zu fertigende Landschaft denjenigen Platz einnimmt, den die Geschichte doch unstreitig würdiger anspricht?"¹⁾

Das Verdikt gegen den "Tetschener-Altar" war demnach neben der formalen Kritik durch drei Vorwürfe motiviert: in dem Gemälde sei versucht worden, die Differenz zwischen Natur und Kunst zu verwischen, die Trennung von Religion und Kunst aufzuheben und es negiere die traditionelle Rangordnung der Bildgattungen. Der letzte Aspekt schließt in modifizierter Form die Frage nach dem adäquaten Bildgegenstand ein; für Ramdohr war eine Landschaftszone der Funktion eines Altarbildes unangemessen.

Im letzten Abschnitt wandte sich Ramdohr dem für ihn zentralen Problem zu, ob "es der Würde der Kunst und des wahrhaft frommen Menschen angemessen (sei), durch solche Mittel, wie sie Herr Friedrich angewandt hat, zur Devotion einzuladen?"²⁾

Voraussetzung war die Feststellung, daß es sich bei dem "Tetschener-Altar" um eine Allegorie handeln solle. Der Rahmen, der "einen integrierenden Teil"³⁾ des Gemäldes ausmache, erkläre durch die Darstellung christlicher Symbole die Bedeutung des Ganzen: Kornähre und Weinrebe verweisen auf das Abendmahl. In Verbindung mit der dargestellten Naturszene kam Ramdohr "mit Aufopferung von Wahrheit und Geschmack" zu dem Ergebnis, daß in dem Bild die "geheimnisvollen Wirkungen" der Eucharistie versinnlicht werden sollten - ein Gedanke, der zwar "verehrungswürdig", jedoch nicht "ästhetisch"⁴⁾ sei. Mit einem ähnlichen Argument hatte Goethe die Darstellung des Abendmahls nur als historischen Bericht gebilligt, da der mystische Gehalt nicht zu veranschaulichen sei.⁵⁾ Das Übernatürliche wird als der Kunst widerstrebend und insofern als "nicht ästhetisch" bezeichnet.

1) Hinz, a.a.O., S. 182.

2) Ebenda, S. 155.

3) Ebenda, S. 155.

4) Ebenda, S. 156.

5) Vgl. H. Meyer, Über die Gegenstände der bildenden Kunst, in: Propyläen I, 1898, 1. Stück 20 - 54 und 2. Stück 45 - 81.

Damit kam Ramdohr zu dem Ausgangspunkt seiner Untersuchung zurück: zu dem "System", das er hinter diesem Bild vermutete und das ihn für "die gegenwärtigen Zeiten zittern" ließ. Dieses System glaubte er im "Mystizismus" zu erkennen, "der jetzt überall sich einschleicht und aus Kunst wie aus Wissenschaft, aus Philosophie wie aus Religion gleich einem narkotischen Dunste uns entgegenwittert! Jener Mystizismus, der Symbole, Phantasien für malerische und poetische Bilder ausgibt und das klassische Altertum mit gotischem Schnitzwerk, steifer Kleinmeistererei und mit Legenden vertauschen möchte! Jener Mystizismus, der statt Begriffe Wortspiele verkauft, auf entfernte Analogien Grundsätze baut und überall nur ahnen will, wo er entweder wissen oder erkennen könnte oder bescheiden schweigen müßte ... Jener Mystizismus, der den wackeren, rüstigen Enthusiasmus, der mit der wahren Christusreligion sehr wohl zusammengeht, mit schmachtender Kreuzesandächtelei verwechseln möchte!"¹⁾ Er sah Parallelen zwischen dem Verfall der römischen Monarchie und seiner Zeit, denn "damals wie jetzt traten neuplatonische Sophisten, gnostische und orphische Schämanen auf; damals wie jetzt spielte man mit Legenden, mit Deklamationen, mit Amuletten und Symbolen damals wie jetzt verkrüppelte man die Kunst durch die Anmaßung, sie zu ihrer ersten Einfalt zurückzuführen."²⁾

In diesem von einer rationalistisch-aufklärerischen Position vorgetragenen Angriff gegen den "Mystizismus" sind einige grundsätzliche Kritikpunkte formuliert, die in der Zeit immer wieder gegen die "Romantik" vorgebracht wurden: der übertriebene Mediävalismus und die damit verbundene Abwertung des klassischen Altertums, die irrationale Grundtendenz, sentimentale Religionsschwärmerei und mangelnde praktische und theoretische Kenntnisse. Trotz des polemischen Stils, in dem Ramdohr seine Vorbehalte ausdrückte und den zum Teil ungerechtfertigt überspitzten Formulierungen, wird hier echte Sorge um die weitere Entwicklung seiner Zeit spürbar. Ramdohr sah die Gefahr einer Kulturkrise, von ihm als

1) Hinz, a.a.O., S. 156.

2) Ebenda.

"schauderhafte(s) Vorgesicht der schnell heraneilenden Barbarei"¹⁾ apostrophiert, und er beschwor deshalb Friedrich und die romantischen Künstler in einem Schlußappell, auf den durch Erfahrung erprobten Weg zurückzukehren und sich von einem "Modeton" abzuwenden, der von "Göttlichkeit und Gemütlichkeit" in der Kunst spreche, "ohne das erste Erfordernis zu beiden, Wahrheit und Handfertigkeit zu heischen".²⁾ Bemerkenswert ist Ramdohrs Feststellung, daß das von ihm kritisierte romantische System vornehmlich "in Hauptstädten, in der Nähe der Höfe"³⁾ Verbreitung finden würde, dort, wo nicht Können und Wissen, sondern leichte gesellige Unterhaltung primär sei und "die übersättigte Sinnlichkeit in der Phantasie einen erneuten Reiz und einen vermehrten Genuß"³⁾ aufsuche. In dieser Zuordnung äußert sich eine anti-feudale Einstellung, durch die sich Ramdohr als Vertreter des zu seiner Zeit "fortschrittlichen" Bürgertums ausweist.⁴⁾

1) Hinz, a.a.O., S. 156.

2) Ebenda, S. 157.

3) Schneider folgerte daraus, daß sich Ramdohrs Kritik "gegen das romantische System, kurz: gegen die damaligen irrationalen Rezeptionsformen von Kunst an den Höfen" gerichtet habe. (in: Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik, a.a.O., S. 83). In dieser Gleichsetzung wird jedoch übersehen, daß sich Ramdohr hier ausdrücklich auf mögliche Verbreitungsorte des Systems bezog, also deutlich zwei verschiedene Bereiche ansprach: einerseits kritisierte er romantische Tendenzen, andererseits feudale Institutionen und Verhaltensweisen.

2.3.3. Gegenpositionen und Ramdohrs Rechtfertigung

Ramdohrs Rezension war erklärtermaßen nicht allein gegen den "Tetschener-Altar", sondern das dahinter vermutete romantische "System" gerichtet. Diese grundsätzliche Orientierung der Kritik, verbunden mit dem dogmatischen Anspruch, in dem Ramdohr seine Thesen vorgebracht hatte, und besonders die in gewisser Hinsicht selbstherrliche Einschätzung seiner Funktion als Kritiker prägten den weiteren Verlauf der Kontroverse. Die Gegenschriften wurden zwar offiziell zur Verteidigung Caspar David Friedrichs publiziert, ihr eigentliches Ziel lag jedoch darin, die Autorität und individuelle Freiheit der Künstler zu behaupten und gegen den Einfluß des Kritikers abzugrenzen. Insofern sind sie, was die Beantwortung bzw. Widerlegung von Ramdohrs zentralen Thesen betrifft, relativ unergiebig, die Verärgerung darüber, daß ein "unqualifizierter" Laie sich zum anmaßenden Richter über ein Kunstwerk erhoben und es nach einem rationalistischen Regelkanon beurteilt hatte, verstellte weitgehend den Blick für Ramdohrs vorrangige Problemstellungen und verlagerte die Kontroverse inhaltlich auf eine Konfrontation zwischen Kritiker und Künstler. Dem "Tetschener-Altar" als ursprünglichem Gegenstand der Auseinandersetzung kam nur noch untergeordnete Bedeutung zu und die Versuche, ihn zu rechtfertigen, beschränkten sich meistens auf Angriffe gegen Ramdohr, ohne dessen Argumente schlüssig zu widerlegen. Von dieser Feststellung ausgehend soll im folgenden die von der Romantikforschung immer wieder vertretene Ansicht einer Revision unterzogen werden, daß die Freunde des Künstlers ein "rückhaltlose(s) Bekenntnis ... zu Friedrich und seinem Werk"¹⁾ abgelegt hätten. Besonders ihre Einstellung zum Werk des Malers wird sich als durchaus ambivalent erweisen, woraus Rückschlüsse auf die Ursache seiner kurzen Popularität ableitbar sind.

1) Irma Emmrich: Caspar David Friedrich, Weimar 1964, S. 54. Soweit mir bekannt, wurde diese These in der entsprechenden Literatur bisher nicht in Frage gestellt. Zwar hat sich seit der 1938 erschienenen Monographie H. v. Einems über C.D. Friedrich weitgehend die Auffassung durchgesetzt, daß Ramdohr die Neuartigkeit des Bildes präziser erkannte als seine Gegner, jedoch wurde deren scheinbar "rückhaltloser Einsatz" nicht angezweifelt.

Die rezeptionsgeschichtliche Bedeutung der gegen Ramdohr auftretenden Autoren liegt einerseits gerade in einem negativen Aspekt: der weitgehenden Verkennung der durch das Bild aufgeworfenen und von Ramdohr bezeichneten Probleme und andererseits positiv in dem Versuch, einen der veränderten Funktion der Kunst angemessenen Begriff der Kritik zu formulieren. Ramdohrs Postulat, daß der Künstler einen genau definierten Regelkanon zu befolgen habe, löste bei seinen Gegnern heftigen Widerspruch aus. Man sah darin nicht nur eine unzulässige Kompetenzüberschreitung des Kritikers und damit einen schwerwiegenden Angriff auf die neu errungene Freiheit des Künstlers, sondern gleichzeitig die Ablehnung einer Grundforderung romantischer Kunst. Caspar David Friedrich formulierte aus seiner Sicht das entscheidende Argument gegen diesen Grundsatz. In seiner Rechtfertigung des "Tetschener-Altars" betonte er, daß es keine festen Regeln gebe, die als Richtlinie dienen könnten; nur die "Beschränktheit herzloser Kunstrichter"¹⁾ stelle dieses Postulat. "Wahre Kunst" lasse sich durch die unterschiedlichsten Methoden erreichen, der einzelne Künstler wähle die seinem "Gemüt" entsprechenden Mittel. Nicht von außen gesetzte Prinzipien, sondern die eigene Empfindung könne den Anspruch auf Objektivität erheben. "Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig, immer naturgemäß sein. Nie aber darf das Gefühl eines anderen uns als Gesetz aufgebürdet werden."²⁾ Friedrich vertrat hier die romantische Auffassung des Subjektivismus, der zugleich ein Objektives bedeutete: das "Gefühl" kann zwar individuell verschieden sein und ist insofern subjektiv bestimmt, es wird jedoch, wenn es wahrhaftig ist, zu einem Allgemeinen.

Unter diesem Aspekt kritisierte Friedrich auch Ramdohrs Abwertung des "Effekts" zugunsten fester Regeln. Friedrich betonte, daß die erste Forderung eines Kunstwerkes dann erfüllt sei, wenn es den Betrachter in eine "schöne Stimmung" versetze; technische Perfektion habe daneben nur

1) Hinz, a.a.O., S. 158.

2) Ebenda, S. 86/87 (Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden).

sekundäre Bedeutung und sie wurde von Friedrich als "Kunst mit dem Pinsel zu wackeln"¹⁾ bezeichnet. Das folgende Zitat wäre wohl von allen Romantikern unterschrieben worden: "Wenn ein Bild den gefühlvollen Beschauer ohne Rührung, kalten Herzens läßt, und wäre es auch übrigens noch so musterhaft in Form und Farbe, so kann es keinen Anspruch auf den Namen eines wahrhaftigen Kunstwerkes machen, wohl aber auf den einer schönen Künstelei."²⁾ Die Prioritäten sind eindeutig zugunsten der Bedeutung und der Wirkung eines Bildes gesetzt, während bei Ramdohr formale Probleme die Vorrangstellung einnahmen. Jedoch darf dabei nicht übersehen werden, daß es sich in der unterschiedlichen Beantwortung dieser Frage nur um eine Akzentverschiebung handelte: ein "vollendetes" Kunstwerk war auch für Ramdohr durch die "Wirkung" mitbestimmt und umgekehrt für Friedrich durch "Handfertigkeit". Die umfangreichen Studien und die Ausführung seiner Bilder erhellen, daß er diese Forderung als selbstverständliche Norm anerkannte.

Ramdohrs Grundsatz, die Landschaftsmalerei müsse verschiedene Ebenen darstellen und in Form und Farbe abwechslungsreich gestaltet sein, wurde von Friedrich nicht akzeptiert. Ein Kunstwerk solle nur eine Stimmung ausdrücken und müsse deshalb auf Kontrastwirkungen verzichten:

"Contrast, spricht ihr, das ist die Regel aller Regeln, das Grundgesetz der Kunst. Doch nur für euch, die ihr Contrast vom Geist, nur Körper seid? da passt's!"³⁾

Friedrich interpretierte seinen Kritiker in diesem Punkt falsch. Ramdohr verlangte zwar Variationsreichtum, jedoch keine Vieldeutigkeit. Die These, "jeder einzelne Teil" des Kunstwerkes "muß das Gepräge des Ganzen haben"⁴⁾, wurde auch von Ramdohr in ähnlicher Formulierung aufgestellt. Für Friedrich bezog Ramdohr durch sein Beharren auf normativen Grundsätzen nicht nur einen objektiv falschen, sondern auch einen unmoralischen Standpunkt: indem er den Verzicht auf feste Regeln mit dem Schreckgespenst "herannahender Barbarei" verknüpfte, postulierte er Unfreiheit

1) Hinz, a.a.O., S. 111.

2) Friedrich, Kunstblatt, a.a.O., S. 2 ff. (Brief Friedrichs an Prof. Schulz).

3) Friedrich, Kunstblatt, a.a.O., S. 14.

4) Ebenda.

als sittliches Gebot. Er befürwortete Prinzipien, "womit man den Geist fesselte und auf der gebahnten Heerstraße erhalten will"¹⁾.

Auch die anderen Autoren lehnten die Überbetonung technischer Perfektion und die bedingungslose Anwendung fester Grundsätze ab. Hartmann verwies darauf, daß unter diesen Voraussetzungen keine Entwicklung stattgefunden hätte ("so wäre es wie in China immer beim alten, bei den ersten Versuchen geblieben"²⁾) und lediglich die mechanischen Fähigkeiten verbessert worden wären. Ramdohr komme es offensichtlich auf diesen letztgenannten Aspekt an, er setzte "den Geist zum Vorteil der mechanischen Fähigkeiten" ein, "damit nur diese, in die er das künstlerische der Kunst zu setzen scheint, bei ihrer Ausbildung kein Hindernis bilden"³⁾. Ganz im Sinne Friedrichs äußerte sich Kugelgen, indem er betonte, daß die Bildform von der Idee und dem Gefühl des Künstlers abhängig sei und die Wahl der künstlerischen Mittel deshalb nicht reglementiert werden könne. Beurteilungsmaßstab sei der "lebenswahre Eindruck, ... den es auf Sinn und Gemüt"⁴⁾ mache. Ramdohr glaubte sich in dieser Frage von seinen Rezensenten falsch verstanden. In der auf die Kritiken von Hartmann und Kugelgen hin verfaßten Rechtfertigung seines Standpunktes erklärte er den Unterschied zwischen Regeln, die von "großen Meistern" erfunden worden seien und an die sich der nachfolgende Künstler nicht unbedingt halten müsse und "natürlichen Regeln", die durch das richtige Gefühl für die "Natur der Kunst wie durch eine Art von künstlerischem Gewissen"⁵⁾ ermittelt worden seien. Nur die zweite Kategorie mache er zur Bedingung der Kunst, während man ihm unterstelle, daß er erfundene Regeln zur Norm erhebe.

Hier wird deutlich, daß beide Parteien dieselben Begriffe in einem unterschiedlichen Kontext verwenden und deshalb eine Vermittlung kaum möglich war. Ramdohr orientierte sich an der äußeren Natur, von der die Kunst ein möglichst wortgetreues, wenn auch durch die veränderten Bedin-

1) Hinz, a.a.O., S. 158.

2) Ebenda, S. 164.

3) Ebenda, S. 164.

4) Ebenda, S. 177.

5) Ebenda, S. 181.

gungen modifiziertes Abbild liefern müsse. Daraus erklärt sich seine Forderung nach angemessener Binnengliederung, Luftperspektive etc. und seine Kritik an dem von Friedrich gewählten Naturausschnitt, der in der Realität nicht in dieser Form gesehen werden konnte.¹⁾

Für seine Gegner waren so geartete Regeln nicht zu akzeptieren, da sie primär von der inneren Natur ausgingen, d.h. von der Freiheit des Künstlers, die äußere Realität nach eigenen Vorstellungen zu formen. Für sie war Naturwahrheit im objektiven Sinn nicht Bedingung guter Landschaftsmalerei; an ihre Stelle setzten sie die Wahrheit des Gefühls, die der jeweiligen Bedeutung angemessene Regeln bilde.

Damit wurde für Ramdohr die Natur zur "Unnatur" und der Künstler zum schwärmerischen Träumer, der seine "abstrakten Ideen, Chimären" und "Hirngespinnste" in der Realität wiederzufinden versuche. So konnte er Kügelgens Einwand, es gehe Friedrich "von Herzen" und deshalb spreche er auch "zum Herzen", nicht als ausreichenden Grund zur Rechtfertigung "regellose(r) Originalität" akzeptieren. Er verwies in diesem Zusammenhang auf englische Kupferstiche, deren "moralische Natur"²⁾ jeden Betrachter gefühlsmäßig anspreche, die aber dennoch (auch von Kügelgen) nicht als Kunstwerke angesehen würden.

In der Anwendung der Forderung nach Unabhängigkeit von normativen Regeln auf den "Tetschener-Altar" äußert sich bei Ramdohrs Gegnern eine gewisse Unsicherheit und Inkonsequenz. Sie betonten nicht nur, daß das Bild Mängel aufweise und die "Ausführung zu manchem Tadel geeignet gefunden"³⁾ werden könne, sondern bemühten sich darüber hinaus mit sehr fragwürdigen Argumenten um eine Rechtfertigung formaler Einzelheiten im Sinne der traditionellen Landschaftsmalerei. Besonders die Ausführungen Hartmanns, die Kügelgen und Lilienstern als völlig zutreffend

1) Friedrich konnte tatsächlich keinen Standpunkt einnehmen, um den Berg in dieser Ausdehnung und gleichzeitig die Details in dieser Genauigkeit zu erkennen.

2) Hinz, a.a.O., S. 182.

3) Ebenda, S. 176.

bezeichneten¹⁾, sind in dieser Hinsicht aufschlußreich.

Hartmann versuchte, Ramdohrs Kritik an der Bildform zu widerlegen, indem er ihm Unfähigkeit vorwarf und in Einzelaspekten Fehler nachwies. Polemisch behauptete er, Ramdohr sehe wegen der "Blödigkeit seiner Augen"²⁾, die sich in seinen Schriften hinreichend manifestiere, keine Luftperspektive. Die Forderung nach verschiedenen "Planen" sei schon deshalb falsch, weil sich Ruysdael, Everdingen und andere Größen der Landschaftsmalerei nicht daran gehalten hätten. Die Lichtwirkung des Kruzifixes, die Ramdohr unter Bezugnahme auf Valenciennes und Lairesse kritisiert hatte, entspreche genau den Forderungen dieser Theoretiker. Die Behauptung, ein Landschaftsmaler dürfe Details nicht "ängstlich" kopieren, sei durch die Werke von Ruysdael, Poussin und besonders Claude Lorrain widerlegt, aus denen man Botanik erlernen könne. Ramdohrs Feststellung, daß Friedrich keinen Standpunkt habe einnehmen können, um eine Naturszene in dieser Form zu sehen, sei unrichtig, da sich der Künstler durchaus auf einer anderen Anhöhe befunden haben könne, "von dem der Berg zugleich mit dem Detail des Vordergrundes sichtbar gewesen wäre". Außerdem sei es dem Künstler erlaubt, "sich das in seiner Phantasie vorzustellen und in einem Bilde wiederzugeben, was unserem Fuß unzugänglich ist und was man der Natur zwar nicht geradezu abmalen, wovon man aber doch mathematisch beweisen kann, wie es ganz der Natur gemäß gezeichnet und gemalt werden müsse"³⁾.

Diese Aussagen erhellen, daß der Grundsatz der "Regelfreiheit" eine rein verbale Forderung war, die in der Praxis nicht standhielt. Hartmanns Vorgehen setzte eine Vorstellung davon voraus, wie ein Landschaftsbild auszusehen habe, implizierte also die Abhängigkeit von bestimmten Regeln. Ähnlich wie Ramdohr orientierte auch er sich an den "Meistern" der Landschaftsmalerei und an der realen (= äußeren) Natur. Anstatt den "Tetschener-Altar" in seiner ungewöhnlichen Bildform zu akzeptieren, wie es der Grundsatz erfordert hätte, bemühte er sich darum, ihn auf Bekannt-

1) Unter Berufung auf Hartmanns ausführliche Abhandlung, der sie in jeder Beziehung zustimmten, verzichteten beide Autoren auf eine durchgehende Analyse der Ramdohr-Schrift.

2) Hinz, a.a.O., S. 167.

3) Ebenda, Hervorhebungen von mir.

tes zurückzuführen und als der Natur "mathematisch" entsprechend zu beweisen. Insofern waren Hartmann und auch die übrigen Gegner der Tradition in gleicher Weise verpflichtet wie Ramdohr. Weil sie den "Tetschener-Altar" nicht als Konstruktion einer idealen Landschaft begreifen konnten, durch die Ramdohrs Kritik der Bildform an Relevanz verloren hätte, mußten sie in ihrem Rechtfertigungsversuch auf die Mittel zurückgreifen, deren sich auch Ramdohr bedient hatte, und das Bild in den Punkten ablehnen, wo es den traditionellen Maximen nicht entsprach. Ramdohrs Feststellung, daß ein Landschaftsbild nicht zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee oder zur Erweckung der Andacht benutzt werden dürfe, wurde von seinen Kritikern nur unzureichend widerlegt. Sie reduzierten das Problem weitgehend auf den terminologischen Aspekt einer angemessenen Allegoriedefinition, ohne die eigentliche Sachfrage zu beantworten.

Hartmann ging davon aus, daß Ramdohr "Allegorie" mit "Idee" und "Erfindung" verwechselte. Diesen Ansatz gab er jedoch in der folgenden Argumentation wieder auf und kam deshalb zu einem falschen Resultat: seine Behauptung, Ramdohr verlange Unsinn in der Kunst, da er sich gegen die Bedeutung (= Allegorie = Idee) auflehne, setzt nicht eine Verwechslung, sondern eine Identität der Begriffe voraus.

Hartmann selbst sah in dem Bild keine Allegorie nach der Definition Ramdohrs, "die, nur eine Sache oder Eigenschaft anzudeuten, fremde Gegenstände borgt"¹⁾, sondern eine Idee. Wenn man diese "Idee" jedoch mit "Allegorie" gleichsetze, so sei es auch das Wesen der Natur, immer zu allegorisieren, denn sie habe immer eine Bedeutung.

Auf Grund der falschen bzw. zu engen Allegoriedefinition Ramdohrs unterstellte Hartmann ihm Unverständnis für das "Hohe und Bedeutende" in der Natur und "den Geist und das Wesen der Kunst"²⁾. Nur so könne er zu der Ansicht gelangen, "daß es eine Anmaßung sei, wenn sich die Landschaftsmalerei in Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will"³⁾.

1) Hinz, a.a.O., S. 171.

2) Ebenda, S. 172.

3) Ebenda, S. 173.

Dieses Argument trifft jedoch nicht zu. Ramdohr wandte sich nicht deshalb gegen "religiöse" Landschaftsmalerei, weil ihm das Empfinden für die Wirkungen der Natur fehlte, sondern weil er der Ansicht war, daß sie nicht auf das Bild übertragbar seien. Die Realität und deren Abbild verursachen im Betrachter eine unterschiedliche Wirkung, die Ramdohr als "pathologische" und "ästhetische" Rührung charakterisiert. Um eine "religiöse" Landschaftsmalerei zu rechtfertigen, hätte Hartmann diese These widerlegen müssen.

In einer für die Befürworter Friedrichs zum Teil charakteristischen irrationalen Argumentationsweise beschränkte sich Kugelgen zu diesem Problem auf die Frage, "welche Anmaßung wohl größer sei, die, mit landschaftlichen Gegenständen das Gemüt zur Andacht zu erheben, ..., oder die, mit solchen Ausdrücken das schöne Streben eines sich entfaltenden Genius zu beleidigen"¹⁾. Er versuchte, Ramdohrs Kritik mit dem Hinweis auf dessen unredliche Vorgehensweise zu entkräften, ohne auf den Vorwurf selbst einzugehen.

Ganz im Sinne Hartmanns betonte Lilienstern, daß die gemeinte Art von Allegorie nur "in der Präsumption des Herrn von Ramdohr"²⁾ feststellbar sei. Dieser Kritiker begreife die Kunst lediglich "als eine Sammlung schöner Fertigkeiten zur Belustigung der wohlerzogenen Menschen" und er erkenne nicht das Wesen "der Religion und der heutigen Zeit"³⁾. Der Vorwurf trifft zwar bis zu einem gewissen Grad Ramdohrs Kunstvorstellung, nach der dieser vom Bild in erster Linie "genießbare" Stimmungen erwartete, jedoch vermag er die Berechtigung religiöser Landschaftsmalerei nicht zu erklären.

Die entscheidenden Aspekte zur Lösung dieses Problems, besonders in Hinsicht auf eine angemessene Allegoriedefinition, formulierte Semler, der sich in seiner Untersuchung auf diesen Punkt konzentrierte. Darüber hinaus kann angenommen werden, daß seine Aussagen annähernd die Einstellung Caspar David Friedrichs zu diesem Problem wiedergeben: Semler hatte dessen Interpretation des "Tetschener-Altars" redigiert und

1) Hinz, a.a.O., S. 176.

2) Ebenda, S. 191.

3) Ebenda, S. 191.

in seinen Schriften eine Friedrich vergleichbare Vorstellung der Landschaftsmalerei vertreten.

Semler, der sich um Objektivität bemühte und nicht in den polemischen Ton der Ramdohr-Gegner einstimmt, sah es als unbestritten an, daß der "Tetschener-Altar" mehr als eine gewöhnliche Landschaft sei und religiöse Gedanken andeute. Es sei auch nicht zu bezweifeln, daß es sich hier um eine spezifische Art von Allegorie handle, "und es ließe sich vielleicht erweisen, daß sie nicht zu den verwerflichsten ihrer Gattung gehöre."¹⁾

Er verstand darunter die Zusammenstellung von Symbolen "vielfumfassender Ideen", die vom Künstler in kein genaues, eindeutig erklärbares System eingeordnet werden, sondern nur allgemeine Andeutungen beinhalten und dem Betrachter die Freiheit individueller Assoziationen ermöglichen. Eindeutig sei nur die Grundrichtung, - in diesem Fall die religiöse Tendenz. Aus dieser allgemeinen Deutung könnten dann unterschiedliche Interpretationen resultieren, die nicht mit der Auslegung des Künstlers identisch sein müßten. Dadurch würde der Wert des Bildes nicht vermindert, solange es "nur wirklich andere, so wie ihn selbst, zum Nachsinnen über seine Symbole aufregt" und die "Wege, auf die sie dadurch geführt werden, nicht ganz auseinander fahren, sondern in ähnlicher Richtung nach einer Gegend hinstreben"²⁾.

Während Ramdohr die Allegorie als rational eindeutig erklärbares System bezeichnet und deshalb auf die Historienmalerei beschränkt hatte, gestand Semler ihr Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit zu. Mit dieser Definition näherte er sich dem romantischen "Symbolbegriff" und damit der Vorstellung an, "daß die Inkongruenz von Bedeutung und Inhalt der Kunst wesentlich sei, daß sie die Bedeutung zwar nicht selbst darstellen, aber doch zutiefst spüren, erleben lassen könne"³⁾. In dieser Hinsicht war die Landschaftsmalerei nicht nur der Historienmalerei ebenbürtig, sondern überlegen, da ihre Themen a priori inhaltlich unbestimmter sind.

1) Semler, Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden, (Journal des Luxus und der Moden), a.a.O., S. 236.

2) Ebenda, S. 237.

3) Rupprecht, Plastisches Ideal ..., a.a.O., S. 215.

Auch Semler bemühte sich nicht direkt um eine Rechtfertigung religiöser Landschaftsmalerei. Jedoch wird aus seinem Text deutlich, daß dieses Problem Ramdohrs von seinen Gegnern nicht als solches erkannt werden konnte, weil die Grenzen zwischen Natur, Religion und Kunst an Bedeutung verloren hatten. Semler wies darauf hin, daß sich die Landschaftsmaler über die Prospektmaler erheben könnten, wenn sie "Szenen einer idealischen Welt dichten und darstellen wollen, wo alles, wie in dieser sublunaren Welt so selten der Fall ist, zur vollkommensten malerischen und poetischen Einheit zusammenstimmt"¹⁾. In diesen Aussagen wird deutlich, daß Landschaftsmalerei "Andacht" erwecken kann, weil sie als potenzierte Natur und nicht wie bei Ramdohr als etwas grundsätzlich Verschiedenes verstanden wird. "Solche Szenen", so fuhr Semler fort, würden "immer das ganze Gemüt ergreifen und beschäftigen" und "in hellstimmenden Punkten zusammengedrängt zeigen, was bei unserem Sinnen vor der Natur in einzelne Strahlen zerstreut war; jene Ahnung des Göttlichen, ... jene Regungen der reinsten Humanität, ... jene wunderbaren und mannichfaltigen Stimmungen endlich vom wackeren Streben an bis zur schmelzenden Hingebung, ... so daß durch einen unerklärlichen Zauber wir Lebendigen das wirklich empfinden, was das todte Leblose um uns her nur zu empfinden scheint"²⁾. Im Kunstwerk kann nach dieser Definition das "konzentriert" fühlbar werden, was sich in der Natur nur "vereinzelt" erahnen läßt, insofern könnte dem Bild stärkere "pathologische" Qualität zukommen als der Realität. Semler ging jedoch nicht so weit, - und darin unterscheidet er sich von C.D. Friedrich, - von jedem Kunstwerk in erster Linie "religiöse" Wirkungen zu erwarten. Er sah darin eine Möglichkeit unter vielen. Demgegenüber erklärte Friedrich: "Ich meinestets fordere von einem Kunstwerk Erhebung des Geistes und - wenn auch nicht allein und ausschließlich - religiösen Aufschwung."³⁾ Friedrich vertrat in diesem Punkt eine allgemeinverbindliche romantische Auffassung. Um nur einige Beispiele zu nennen: wenn Wackenroder forderte, die Kunst "muß eine religiöse Liebe werden, oder eine

1) Semler, Über einige Landschaften ... (2. Abschnitt, Zeitung für die elegante Welt, a.a.O.), S. 580.

2) Ebenda, S. 580/581.

3) Hinz, a.a.O., S. 128.

geliebte Religion"¹⁾ und Runge ein Kunstwerk als "das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes" auffaßte, das aus "der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte"²⁾, dann steht dahinter die Erkenntnis einer Wesensähnlichkeit beider Bereiche. Die Kunst, definiert als Abglanz und Vermittlerin des Göttlichen, wurde mit Attributen versehen, die der Sprache der Religion entstammen. Fr. Schlegel sprach von der "heiligen Kunst der Malerei"³⁾, Runge von der "reinen, himmlischen Region", die "nur im Glauben daran dafür erkannt werden kann"⁴⁾. Wackenroder setzte Kunstbetrachtung und Gebet identisch, für Novalis wurde der Künstler zum "Priester" und "transzendentalen Arzt"⁵⁾.

Ramdohrs letzte Frage (ob es der Würde der Kunst und des wahrhaft frommen Menschen angemessen sei, durch die im "Tetschener-Altar" angewandten Mittel zur "Devotion" einzuladen) wurde von seinen Gegnern gleichfalls nicht hinreichend beantwortet. Sie entzogen sich dem eigentlichen Problem, indem sie Ramdohr auf seine falsche Deutung des Bildes hinwiesen und seinen Angriff gegen den Mystizismus abwehrten. Sie betonten, daß der Altar keine Allegorie des Abendmahls beinhalte, sondern auf "gottesdienstliche Verehrung überhaupt"⁶⁾ hinweise. Diese allgemeinere Auslegung entspricht Semlers Allegoriedefinition und scheint auch durch C.D. Friedrichs Interpretation des Bildes bestätigt zu werden, deren zentrale Stelle lautet:

"Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden; wo er sprach zu Cain: 'Warum ergrimmt du und warum verstellen sich deine Gebärden? ... Diese Sonne sank und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten, edel-

1) zit. nach A. Müller (Hrsg.), Kunstanschauung der Frühromantik, Darmstadt 1966, S. 32.

2) zit. nach A. Müller (Hrsg.), Kunstanschauung der jüngeren Romantik, ebenda, S. 17 und 175.

3) Ebenda, S. 215.

4) Ebenda, S. 23.

5) zit. nach A. Müller (Hrsg.), Kunstanschauung der Frühromantik, a.a.O., S. 220.

sten Metall, der Heiland am Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten."¹⁾

Ob diese Textstelle der ursprünglichen Intention des Malers entspricht, läßt sich nicht bestimmen, da sie, erst auf den Angriff Ramdohrs hin formuliert, auch eine spätere Projektion sein könnte. Insofern kann ihr Wert als authentisches Dokument für die Absicht, aus der das Bild entstand, angezweifelt werden.²⁾ Dadurch relativiert sich jedoch nicht ihre faktische Bedeutung. In der Tendenz unterstützt sie die oben erwähnte Auslegung und entspricht in ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit der These Semlers, daß eine Allegorie nicht eindeutig erklärbar sein müsse. Man könnte Friedrichs Aussage dahingehend deuten, daß in ihr die eigene historische Situation thematisiert wurde: der Verlust eines allgemeinverbindlichen Mythos durch die Aufklärung und das daraus resultierende Bewußtsein einer Zeitkrise, deren Bedrohung nur in der "Hoffnung auf ... den Gekreuzigten" zu ertragen ist. Diese Interpretation kann jedoch aus dem Bild selbst nicht unmittelbar abgeleitet werden, sein "offenkundiger" Gehalt beschränkt sich auf die allgemeine religiöse Komponente, die auch von den zeitgenössischen Rezensenten als konstitutiv erkannt wurde.

Ramdohr hatte aus der religiösen Tendenz des Bildes auf eine Zugehörigkeit des Künstlers zu dem "krankhaften" Mystizismus seiner Zeit geschlossen. Semler und Kügelgen lehnten den "neuen" Mystizismus, der "manche jugendliche Feuerköpfe ergriffen"³⁾ habe, gleichfalls ab, betonten jedoch, daß Friedrich dieser "sinn- und formlose(n) Schar"⁴⁾ nicht angehöre. Er sei von "wahrer Andacht" erfüllt und gehöre zu den Menschen, die von dem "rastlosen Polemisieren unserer Zeit ermüdet", bei dem "alte(n), ächte(n) christliche(n) Mystizismus" Ruhe suchen und "die sich sehr wundern würden, wenn man sie mit jenen Schwärmern auf eine

1) Friedrich, Kunstblatt, a.a.O., S. 2 ff.

2) Auf diesen Aspekt verwies auch N. Schneider, Natur und Religiosität ..., a.a.O., S. 70.

3) Semler, Über einige Landschaften ..., Journal des Luxus und der Moden, a.a.O., S. 237.

4) Kügelgen, in: Hinz, a.a.O., S. 177.

Linie setzte"¹⁾. Man kann annehmen, daß mit den kritisierten Religionschwärmern die durch Wackenroder und Tieck eingeleitete neukatholische Richtung gemeint war, die auch von Friedrich heftig angegriffen wurde.²⁾ Unter diesem Aspekt ist auch die Bemerkung des Malers verständlich, daß er Ramdohrs diesbezügliche Äußerungen übergehe, "denn es wurde mir zum Ekel".³⁾

Daß Friedrich nach Ansicht seiner "Befürworter" nicht dem Mystizismus angehörte, implizierte jedoch keine uneingeschränkte Billigung seines Werks. "Sollte durch die Frömmigkeit, die man in seinen Bildern wahrnimmt", so erklärte Kugelgen, "die Frömmerei, an welcher unser Zeitalter kränkt, zu viele Nahrung gewinnen und sollte diese Ansicht der Landschaftsmalerei als einzig herrschend gelten wollen, alsdann würde es Zeit sein, in diesem Streben die krankhafte Seite zu zeigen."⁴⁾ Kugelgen konnte Friedrichs Kunstauffassung nur so lange akzeptieren, wie sie ein Sonderfall blieb und nicht schulbildend wirkte. Noch aufschlußreicher sind in dieser Hinsicht die Aussagen von Hartmann; er betonte Friedrichs isolierten Standpunkt in der Kunst, der ihn weder als Parteiführer noch einer bestimmten Partei zugehörig erscheinen lasse. Mit dieser These setzte er sich indirekt schon von Friedrich ab, einerseits um den Eindruck persönlicher Objektivität zu wahren, andererseits jedoch sicher auch, um nicht später, falls sich Friedrichs "schönes Streben" in den Augen des Publikums als Irrtum erweisen sollte, die eigene Position gefährdet zu sehen. Für diese Annahme spricht seine Schlußbemerkung, daß er über die Arbeiten von Friedrich keine konkreten Aussagen machen könne und wolle, hierüber habe das Publikum und die Zeit zu entscheiden. Er beschränkte sich auf die Feststellung, daß man bei diesen "Erstlingen" noch nicht vom "Untergang des guten Geschmacks" sprechen dürfe und daß es besser sei, in dem "Höchsten und Tiefsten" zu irren, als nie vom bekannten Weg abzugehen. "Ob in dem vorliegenden Fall wirklich geirrt

1) Semler, Über einige Landschaften,,,, Journal des Luxus und der Moden, a.a.O., S. 238.

2) Vgl. hierzu Kapitel 2.1. dieser Arbeit und entsprechende Äußerungen des Malers in: Hinz, a.a.O., besonders S. 91 ff.

3) Friedrich, Kunstblatt, a.a.O., S. 14.

4) Hinz, a.a.O., S. 177.

worden sei, darüber läßt sich ... nicht absprechen." Nur gegen "etwaige Nachahmer eines solchen Talents würde ich mir schon ein bestimmteres Urteil erlauben"¹⁾, d.h. er würde sie ablehnen.

2.3.4. Zum Problem der Kunstkritik in diesem Kontext

In Zusammenhang mit dem Gesamttext bestätigen diese Aussagen die einleitend formulierte Annahme, daß es den Gegnern Ramdohrs nicht um eine Rechtfertigung des "Tetschener-Altars", sondern um Wahrung der Autorität des Künstlers gegen den Einfluß des Kritikers ging. In der Argumentationsweise und dem überspitzt polemischen Stil der Schriften verbindet sich diese Sachfrage mit rein persönlich aufgefaßter Kritik an Ramdohr.

Charakteristisch sind hierfür auch die Äußerungen des Künstlers selbst: Ramdohr habe sich durch seine Rezension "als einen herzlosen Menschen, als Lügner und Verleumder am Pranger gestellt", seine "hämische Katzenatur", die "Gemeinheit" seiner Aussagen verdiene "Verachtung", er trete als "erdungener Meuchelmörder seiner (Friedrichs) Ruhe"²⁾ auf. Hartmann versuchte, den Rezensenten durch eine tendenziöse Zitatenzusammenstellung aus dessen Schriften lächerlich zu machen, warf ihm "Sophisterei" und "Feindseligkeit" vor und betonte die "Nichtigkeit" und "Inkonsequenz" seiner Behauptungen.³⁾ Weniger polemisch, jedoch in der Tendenz gleichbleibend, äußerten sich Kügelgen und Lilienstern.⁴⁾

Der gegen Ramdohr erhobene Vorwurf "diktatorischer" Handlungsweise und die Feststellung, daß man "seinen Beruf dazu nicht erkennen"⁵⁾ könne, legen die Frage nahe, worin seine Gegner die Funktion des Kritikers sahen und wem sie die Ausübung dieses Berufes zugestanden.

1) Hinz, a.a.O., S. 175.

2) Friedrich, Kunstblatt, a.a.O., S. 14.

3) Hinz, a.a.O., S. 174.

4) Wie schon erwähnt, ist die Schrift von Semler hier auszunehmen.

5) Kügelgen, in: Hinz, a.a.O., S. 175.

Hartmann unterschied drei Kritikerklassen: das Publikum, die Kunstschriftsteller und die Kunstkenner. Aus der wechselseitigen Beziehung zwischen Künstler und Publikum, dessen "göttliche" Stimme er als höchste kritische Instanz anerkannte, resultierten in der Praxis der Kunstausstellungen die für beide Parteien fruchtbarsten Ergebnisse. Durch die divergierenden Ansichten der verschiedenen Betrachter würden einseitige Urteile korrigiert und der "Gesichtskreis des Künstlers und des Publikums im allgemeinen erweitert"¹⁾, der erstere "gewinnt an Umsicht, an Geschmack", der letztere an Sinn für "Schönheit" und "Harmonie"²⁾.

Das Auftreten der Kunstschriftsteller sah Hartmann durch den Verlust des allgemeinen Interesses für Kunst in "neuerer Zeit" begründet. Sie versuchten, auf den Geschmack zu wirken, verborgene Talente zu fördern und "Achtung und Liebe für die Kunst immer mehr zu verbreiten"³⁾. Den Nachteil dieser schriftlichen Mitteilungen glaubte Hartmann darin zu erkennen, daß sie keine unmittelbare Entgegnung ermöglichten und häufig einen lehrhaften Ton annahmen. Ihre besten Ergebnisse erreichten sie dann, wenn "die Beurteiler mehr als Organ des Publikums"⁴⁾ auftraten und unterschiedliche Ansichten gleichberechtigt wiedergaben. Diese zweite Klasse wurde nach Hartmann von den "Kunst Kennern" verdrängt, die sich zu "Lehrern der Künstler und des Publikums" aufwarfen, obwohl sie in Fragen der Ästhetik und der praktischen Kunstübung Dilettanten seien. Gegen diese "Laienkritiker", denen er Ramdohr zuordnete, richtete er seinen Angriff. Er kritisierte ihre Anmaßung, den Künstler belehren zu wollen, ihn nach Regeln abzuurteilen, ohne selbst künstlerische Fähigkeiten zu besitzen. Sie setzten sich auf den "Richterstuhl der Kunst" und bewerteten Kunstwerke und Künstler nach den "plattesten Regeln und Theorien, die nicht dem innersten Wesen der Kunst, sondern nur der Oberfläche verschiedener Kunstwerke oberflächlich ange-

1) Hinz, a.a.O., S. 159.

2) Ebenda, S. 160.

3) Ebenda, S. 160.

4) Ebenda.

nommen wurden" und gebrauchten diese Prinzipien "wie Prokrustes sein eisernes Bett"¹⁾. Diese erbitterte Polemik gegen das "Kennertum" erinnert in ihren Grundzügen an die Auseinandersetzungen, die kurz nach dem Entstehen der französischen Akademien um die Berechtigung des "Laienurteils" geführt wurden.²⁾ Die Kontroverse zwischen "Poussinisten" (Vertreter der Akademie) und "Rubenisten" (Roger de Piles als gebildeter Laie), besonders jedoch die Angriffe, die Charles Antoine Coypel zu Beginn des 18. Jahrhunderts gegen das "Kennertum" richtete, sind in dieser Hinsicht bezeichnend. Er warf dieser Kritikerklasse vor, daß sie sich nicht der natürlichen Wirkung eines Kunstwerkes hingeben würde, sondern "methodisch gerührt werden" wolle ("On veut se laisser toucher par la méthode"). "Kaum ist ein Werk geboren, so verdammen sie es schon zum Untergang, und mit ein paar falschen Kunstausdrücken, aus denen sie sich einen falschen und bizarren Jargon gemacht haben, verkünden sie mit spöttischer Autorität die Entscheidung gegen den Künstler, den sie zugrunde richten wollen."³⁾ Anstatt sich primär an das Positive zu halten, wüßten sie nichts besseres, als nur auf die tatsächlichen oder auch scheinbaren Fehler hinzuweisen. Diese Kritik am "Kennertum" implizierte jedoch keine Ablehnung des Publikums als kritischer Instanz, vielmehr akzeptierte Coypel letzteres als obersten Schiedsrichter in Fragen der Kunst. Ähnlich äußerte sich Diderot 1767 gegen die "verfluchte Klasse der Amateurs", die sich zwischen Künstler und Publikum gestellt habe.⁴⁾ Beide Aspekte, die negative Einschätzung des Kunstkenners und die Anerkennung des Publikums, waren auch für die Gegner Ramdohrs bestimmend.

Gegen den Vorwurf, daß der Gelehrte sich auch Kritik gefallen lassen

1) Hinz, a.a.O., S. 162.

2) Vgl. hierzu A. Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, a.a.O., bes. S. 94 ff.

3) Charles Antoine Coypel, in: Discours prononcée dans les conférences de L'Académie royale de peinture et sculpture, Paris 1721, zit. nach Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, a.a.O., S. 109.

4) Ebenda, S. 111.

müsse, wandte Hartmann ein, daß dieser immer von Gelehrten, der Künstler jedoch nie vom Künstler kritisiert würde. Außerdem sei die Beurteilung literarischer Werke angemessener zu leisten, weil sie sich desselben Mediums (= Sprache) wie das zu kritisierende Objekt bedienen könne. Damit bezeichnete Hartmann eine der Grundschwierigkeiten der Kunstkritik, die ein Phänomen in Worte fassen muß, das "auf dem bildlichen, auf dem Sinneneindruck beruht"¹⁾.

Hartmanns Angriff gegen die Kritiker implizierte jedoch keine grundsätzliche Ablehnung, er glaubte vielmehr, daß sie "von großem Nutzen für die Künstler und das Publikum sein können"²⁾, wenn sie nur von der "Idee des Schönen" und dem "Streben nach Erkenntnis der Wahrheit"²⁾ ergriffen seien, und nicht wie Ramdohr ohne Kunstsinn und Geschmack. Seine Hinweise auf die praktische Funktion der Kritik bleiben dann allerdings verschwommen und allgemein. Der Kritiker müsse den Eindruck, den das Kunstwerk auf ihn macht, "rein und unverfälscht" wiedergeben, damit "sein Lob oder seinen Tadel" verbinden und dem Künstler zeigen, wie er "seine Idee hätte vollkommener ausdrücken können"³⁾, sich dabei jedoch primär an "das Positive, an das Schöne und Eigentümliche"⁴⁾ haltend.

Die entscheidenden Aspekte zur Lösung des Kritikproblems formulierte Lilienstern. Er verstand den Künstler als "Werdenden", der einem in der Realität nicht erreichbaren Ideal näherzukommen versuche. Dieses Ideal, das "göttliche, schaffende Prinzip", könne nicht durch Regeln angebildet oder "andemonstriert", sondern nur durch "Betrachtung des Schönen geweckt", durch "poetische Abbildung zur Anschauung und durch philosophische Darstellung zur Erkenntnis gebracht werden"⁵⁾. Um die Werke des Genies zu begreifen und ihn zu belehren, bedürfe es "von neuem einer Art des Genius" und es sei besser, "daß eine genialische

1) Hinz, a.a.O., S. 161.

2) Ebenda, S. 161.

3) Ebenda, S. 162.

4) Ebenda, S. 173/174.

5) Ebenda, S. 194.

Natur in großer, einseitiger Kunstbestrebung zugrunde gehe und der Nachwelt zum anschaulich warnenden Exempel diene, als daß es durch eine engherzige Schule in eine mittelmäßige Nichtswürdigkeit zurechtgewiesen werde"¹⁾. Aufgabe des Kritikers sei demnach nicht, dem Künstler Schranken zu setzen, sondern dem Betrachter den Sinn des Kunstwerkes zu erschließen.

In Verbindung mit den in dieser Hinsicht weniger präzisen, jedoch gleichgerichteten Aussagen von Hartmann und Kugelgen können für den Kritikbegriff der Gegner Ramdohrs folgende Kriterien als konstitutiv bezeichnet werden: die Forderung, daß der Kritiker selbst ein "Genie" und damit dem Künstler ähnlich sein müsse, die Bestimmung seiner Funktion als Vermittler zwischen Kunstwerk und Rezipient und die hohe Einschätzung des Publikums als kritischer Instanz.

Darin liegen entscheidende Ansätze zur Neuformulierung eines den veränderten Bedingungen der Kunst angemessenen Kritikbegriffs, durch die auch die traditionellen Elemente, - positive bzw. negative Bewertung des Kunstwerks und des Publikums - eine neue Bedeutung erhalten.

Die endgültige Freisetzung des künstlerischen Subjektivismus und die romantische Bestimmung der Kunst als Inkongruenz von Bedeutung und anschaulichem Bestand forderten eine Umorientierung der Kritik. Entsprechend der Ansicht, daß der Künstler keinem allgemeinverbindlichen Ideal, sondern nur seinem Gewissen verpflichtet sei, konnten normative Regeln nicht mehr als Maßstab anerkannt werden. Stattdessen mußte die Kritik interpretatorischen Charakter annehmen, da der Gehalt eines Kunstwerkes nicht unmittelbar in Erscheinung trat. Diese Vermittlerrolle der Kritik hatte besonders Lilienstern betont.

Die hohe Wertung des Publikums ist konsequent, da dieses eine Fülle möglicher Ansichten bereithält und insofern dem komplexen Bedeutungspotential eines ästhetischen Objekts am besten gerecht werden kann.

Liliensterns Forderung, daß der Kritiker selbst ein "Genie" sein müsse, entspricht der romantischen Auffassung einer Gleichrangigkeit von Künstler und Rezensent. Die These Friedrich Schlegels, daß "Poesie ... nur durch Poesie kritisiert werden" könne und "ein Kunsturteil, welches nicht

1) Hinz, a.a.O., S. 194.

selbst ein Kunstwerk ist ... gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst"¹⁾ habe, impliziert die Vorstellung, daß der Kritiker dem Künstler ebenbürtig sein muß. In bezug auf den vorliegenden Fall ergibt sich daraus ein weiterer Grund für die Ablehnung der "Laienkritik", wie sie von Ramdohr vortragen wurde. Er hatte sich nicht nur zum anmaßenden Richter über Künstler erklärt, und ihr Werk an einem rationalistischen Regelkanon gemessen, sondern war darüber hinaus nicht von der "Idee des Schönen"²⁾ ergriffen, war selbst "unschöpferisch" und deshalb unfähig, Kunst angemessen zu beurteilen.

2.3.5. Auswertung der Kontroverse in Zusammenhang mit ihrer späteren Rezeption

In der Beurteilung der Kontroverse durch die Romantikforschung war lange Zeit eine einseitige Abwertung der Äußerungen Ramdohrs bestimmend. Jener "banale Dilettant", den die Befürworter des Malers "vortrefflich abfertigte(n)"³⁾, "für den es keine Schleier des künstlerischen Geheimnisses mehr gab, der alles verstand, weil er nichts mehr wahrhaft empfand"⁴⁾ wurde ganz im Sinne seiner zeitgenössischen Gegner als unfähiger, verständnisloser Kritiker abqualifiziert. Ramdohrs Beharren auf einem akademisch-klassizistischen Regeldenken und sein rationalistisch-aufklärerischer Ansatz dienten dabei als scheinbar selbstevidenter Beweis für seine Unfähigkeit, ein Werk romantischer Malerei angemessen zu beurteilen.

1) Friedrich Schlegel, 1794 - 1802, seine prosaischen Jugendschriften, hrsg. von J. Minor, 2 Bde., Wien 1906, 2. Auflage, S. 177 (Bd. 2).

2) Hartmann, in: Hinz, a.a.O., S. 161.

3) Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XII, Leipzig 1907 ff., S. 465.

4) Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921, S. 217 ff.; zu ähnlichen Bewertungen vgl. u.a. Richard Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, München 1940, S. 45/46; Franz Roh, Der verkannte Künstler, München 1948, S. 233 ff.; Hubert Schrade, Deutsche Maler der Romantik, Köln 1967, bes. S. 24 ff.

Noch 1964 erklärte Irma Emmrich, daß sich in seinen Bemerkungen das "bornierte Vorurteil des eingefleischten Klassizisten" manifestiere, warf ihm "böartige Ignoranz" vor und betonte, daß seine "Worte ... mit Recht vergessen worden"¹⁾ seien.

Dieses einseitige Urteil wurde erstmals von Herbert von Einem in seiner 1938 erschienenen Monographie über Caspar David Friedrich revidiert. Er wies darauf hin, daß Ramdohr in seinen negativen Kriterien deutlicher die formalen Neuerungen und die inhaltliche Problematik des Bildes bezeichnet habe als die Befürworter des Malers. Den letzten Aspekt betonte wenige Jahre später auch Hermann Beenken.²⁾ Bemerkenswert erscheint, daß diese Umwertung der Kontroverse von Autoren geleistet wurde, die in der Beurteilung des 19. Jahrhunderts von einem "kulturpessimistischen" Ansatz ausgingen. Beide sahen zwar den Gewinn, der durch die Freisetzung des Subjektivismus erzielt worden war, glaubten jedoch, daß dieser den Verlust eines gültigen Mythos und der Bindung des Einzelnen an eine Gemeinschaft nicht aufheben konnte.³⁾ Unter diesem Gesichtspunkt war für sie der "Tetschener-Altar" nicht nur eine schöpferische Leistung von hohem Rang, sondern auch Symptom einer beginnenden Kulturkrise. Insofern erhielten die formalen und inhaltlichen Neurungen des Bildes wie auch deren kritische Verarbeitung durch Ramdohr eine veränderte Bedeutung. Es stellte sich nun die Frage, welche Erkenntnisse für Ramdohr in Anspruch genommen wurden und was sie zur Erklärung des Bildes beitragen können. In diesem Zusammenhang werden auch andere Autoren berücksichtigt, die den Ansatz von Herbert von Einem und Hermann Beenken zwar nicht unbedingt übernahmen, die jedoch in der Analyse des "Tetschener-Altars" zu vergleichbaren Ergebnissen kamen.

Herbert von Einem stellte fest, daß Ramdohr der erste gewesen sei, "der über das bloß Gegenständliche zu einer Kritik von Friedrichs Formprin-

1) Emmrich, in: C.D. Friedrich, Weimar 1964, S. 54/55.

2) Beenken, in: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 248 ff.

3) Vgl. hierzu das letzte Kapitel (5.4.) dieser Arbeit.

zipien vordrang"¹⁾. Was jedoch von der Tradition aus gesehen als Verstoß erscheine, seien die formalen Mittel des Malers, "um jenen symbolischen Ausdruck zu erreichen, durch den er über die Landschaftsmalerei der alten Zeit hinausstrebte: ... man soll nicht mit Hilfe der Perspektive in das Bild hineingeführt werden, gleichsam selbst in die Tiefe wandern und die einzelnen Gründe im Nacheinander genießen. Man soll nicht die Freiheit des Standpunktes haben, die zu ruhigem Genuß die unerläßliche Bedingung ist. In dem Kontrast soll vielmehr der Gegensatz des Begrenzten, in sich Verharrenden gegen das Unbegrenzte, Abgrundtiefe in aller Stärke fühlbar werden."²⁾ Hinzu kämen als bildbestimmende Elemente die von Ramdohr kritisierte "Einfachheit des Motivs" und das Fehlen der inneren Rahmung. Eine vergleichbare Auffassung vertrat Klaus Lankheit, als er erklärte, daß sich in positiver Wendung der "von der traditionellen Anschauung her durchaus berechtigten Vorwürfe" folgende Formprinzipien des Malers ergeben würden: "abstrakter Bildbau, Herrschaft der Fläche über die Raumtiefe, Loslösung vom festen Augenpunkt, Verzicht auf Linear- und Luftperspektive, scharfe Entgegensetzung von Nähe und Ferne ..."³⁾ Diese Gestaltungselemente treffen nicht allein auf den "Tetschener-Altar" zu, sondern ziehen sich, vielfach modifiziert, durch Friedrichs Gesamtwerk⁴⁾, sind "Grundelemente" seiner Kunst und "geben allen seinen Bildern ihr einheitliches Gepräge".⁵⁾ Ein Vergleich mit der vorhergehenden Landschaftsmalerei zeigt, daß es sich hier um keine Weiterentwicklung, sondern um einen grundsätzlichen Neuanfang handelt, der in der Bildform äußerlich sichtbar wird, der jedoch nicht in ihr begründet ist. Der Weg der Formbildung läßt sich an Hand verschiedener Aussagen des Malers, die gleichzeitig den Unterschied zur "Methode" traditioneller Landschafts-

1) von Einem, C.D. Friedrich, Berlin 1938, S. 83.

2) Ebenda, S. 84/85.

3) Lankheit, in: Revolution und Restauration (Kunst der Welt), Baden-Baden 1965, S. 160.

4) Hier wurden nur die im Zusammenhang mit der Ramdohr-Kritik relevanten Formprinzipien erwähnt; zu weiteren Merkmalen und ihrer Verwendung im Gesamtwerk vgl. die Untersuchung von H. Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei C.D. Friedrich, Diss. Berlin 1960.

5) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 86.

malerei verdeutlichen, annäherungsweise beschreiben: "Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemüts, heilig achten jede fromme Ahndung, denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild."¹⁾ und an anderer Stelle: "Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke von außen nach innen."²⁾ Diese Aussagen lassen verschiedene Schlußfolgerungen zu: auslösendes Moment künstlerischer Betätigung ist die Bewußtwerdung eines individuellen Gefühls. Diesem "Gefühl" wird Objektivität zugebilligt, solange es "rein" empfunden wird und damit die menschliche Natur "objektiv" widerspiegelt. Die Bildform hängt nicht primär von den realen Bedingungen der äußeren, sondern der inneren Natur ab. Ihre Aufgabe ist es, den geistigen Gehalt zu verdeutlichen und dem Betrachter Hinweise auf den möglichen Sinn der Darstellung zu geben.

Die hohe Wertung des Gefühls resultierte aus der Auffassung, der Mensch sei nur seinem Gewissen verantwortlich, das sich rationalen Gründen weitgehend verschließe. Folge war eine Abwertung des Verstandes, denn er "tötet das Herz, und wo das Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen"³⁾. Solange der Künstler einen "reinen, kindlichen Sinn" bewahre, könnten seine Empfindungen "nie naturwidrig, immer naturgemäß sein"⁴⁾. Das "Subjektive" wird damit zu dem eigentlichen "Objektiven", "Wirklichen" und "Wahren"; insofern sind auch die Thesen des Malers verständlich, daß "die einzig wahre Quelle der Kunst ... unser Herz"⁵⁾ und "des Künstlers Gefühl .. sein Gesetz"⁶⁾ bedeuten müßten.

1) Hinz, a.a.O., S. 84 (Über Kunst und Kunstgeist).

2) Ebenda, S. 92.

3) Ebenda, S. 84.

4) Ebenda, S. 84.

5) Ebenda, S. 92.

6) Ebenda, S. 86.

Wenn das Ziel des Künstlers in einer "Versinnlichung" des Gefühls gesehen wird, ergeben sich daraus für das Bild bestimmte Konsequenzen: das Motiv kann nicht willkürlich gewählt werden, sondern muß der individuellen Empfindung entsprechen. Das bedeutet gleichzeitig, daß jedes beliebige Naturobjekt potentieller Bildgegenstand ist, denn "das Göttliche ist überall, ..., auch im Sandkorn, da habe ich es einmal im Schilfe dargestellt"¹⁾. Die Einfachheit des Motivs, die Ramdohr am "Tetschener-Altar" kritisiert hatte, erfährt dadurch aus der Sicht des Malers eine Rechtfertigung.

Außerdem richtet sich die Darstellung nicht nach dem Kriterium einer möglichst wortgetreuen Nachbildung der äußeren Natur. Da es nicht mehr auf eine Vermittlung "genießbarer Stimmungen" ("ästhetische Rührung" im Sinne Ramdohrs) ankommt, sondern nach der Formulierung von W. Sumowski auf "Transzendentalerlebnisse"²⁾, muß der vorgegebene Naturgegenstand entsprechend dieser neuen Funktion verändert werden, d.h. die äußere Form muß Symbolträger werden, um einen über den am Gegenstand haftenden Bildsinn hinausgehenden Inhalt nachvollziehbar zu machen.

Friedrich versuchte, dieses Ziel durch einen Verzicht auf die Anwendung natürlicher Sehgesetze zu erreichen; an deren Stelle setzte er eine Bedeutungsperspektive, die auf subjektiver Relation und Proportionierung von Körper und Raum beruht. Das Fehlen der inneren Rahmung gibt dem Betrachter die Möglichkeit des eigenen "Weiterträumens" der Bildinhalte. Eines der häufigsten Gestaltungsmotive des Malers, der Kontrast zwischen der Flächigkeit des Vordergrundes und der räumlichen Tiefe des Hintergrundes, die sich ohne verbindenden Mittelgrund gegenüberstehen, könnte, wie schon von Einem betonte, als Symbolisierung des Gegensatzes zwischen Begrenztem (= Endlichkeit) und Unbegrenztem (= Unendlichkeit) verstanden werden. H. Börsch-Supan versuchte darüber hinaus nachzuweisen, daß dieser Kontrast in einigen Bildern "Zeitvorstellungen mit veranschaulicht"³⁾, eine Vermutung, die er durch Friedrichs Interpretation

1) Hinz, a.a.O., S. 220, nach einer Aufzeichnung von K. Förster.

2) Sumowski, C.D. Friedrich, Wiesbaden 1970, S. 32.

3) Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei C.D. Friedrich, a.a.O., S. 19.

des "Tetschener-Altars" bestätigt glaubte: der Hintergrund symbolisiere im Untergang der Sonne das Alte Testament, also Vergangenheit, während im Vordergrund durch Kreuz und "immergrüne Tannen" der Bezug zum Neuen Testament und damit zur Gegenwart hergestellt sei.

Diese These erscheint jedoch sowohl im Hinblick auf die Deutung des Malers als auch auf das Bild selbst fragwürdig. Hier muß nochmals auf die an anderer Stelle geäußerte Vermutung zurückgegriffen werden, daß Friedrich sich in seiner Interpretation auf die Zerstörung eines verbindlichen Mythos durch die Aufklärung bezogen haben könnte. Insofern wären Altes und Neues Testament der Vergangenheit zugeordnet, was auch aus der Textstelle hervorzugehen scheint, in der Friedrich erklärt, daß mit "Jesus Lehre eine alte Welt" gestorben sei und daß "von reinsten edelsten Metall der Heiland am Kreuz ... im gemilderten Glanz auf Erden"¹⁾ widerstrahle. Nicht mehr Christus, sondern nur sein "Abbild" ist noch präsent und dem Menschen bleibt in einer von Gott 'verlassenen' Welt nur "die Hoffnung .. auf ihn, den Gekreuzigten"²⁾, also Glaube an eine 'zukünftige' Erlösung.

Ohne Kenntnis der Interpretation des Malers könnte diese Deutung aus dem Bild selbst allerdings nicht schlüssig abgeleitet werden, da weder die "sinkende Sonne" noch die "immergrünen Tannen" aus sich heraus in der von Friedrich bezeichneten Weise verständlich werden. Nur in der Darstellung des Kruzifixes wird der symbolische Gehalt bedingt anschaulich. Beenken machte darauf aufmerksam, daß hier kein "im Sinne der bisherigen christlichen Kunst objektiv heiliger Bildstoff, ... die wirkliche Kreuzigung" gewählt worden sei, "sondern einer, den die subjektive Empfindung sich schuf, ... eine Naturszenerie, in der der Gekreuzigte selbst nur als Bildwerk erscheint"³⁾. "Das Kreuz des Tetschener-Altars", so von Einem, "ist nicht das historische Kreuz. Anstelle des historischen

1) Hinz, a.a.O., S. 137.

2) Ebenda, S. 137.

3) Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, a.a.O., S. 249.

Vollzugs ... ist eine Reflexion getreten"¹⁾. Das verselbständigte Symbol der Kreuzigung wird darüber hinaus, weil es nur gemalt ist, zu einem Abbild des Abbildes. Diese doppelte 'Entfremdung' bedingt eine doppelte Distanz zu dem ursprünglichen historischen Ereignis und scheint insofern die oben versuchte Deutung zu bestätigen: eine Welt, in der ein allgemeinverbindlicher Mythos nicht mehr existiert, in der Gott nicht mehr 'realpräsent' ist.²⁾

Dieser Hinweis auf die symbolische Komponente des "Tetschener-Altars" führt auf Ramdohrs inhaltliche Kritik zurück. Er hatte sich dagegen gewandt, eine Landschaft "zur Allegorisierung einer religiösen Idee oder auch nur zur Erweckung der Andacht" zu benutzen. Dieser Kritik ging die Überlegung voraus, daß Kunst und Religion unvereinbar seien, weil sie an den Menschen unterschiedliche Ansprüche stellen würden: die Religion appelliere an die Sittlichkeit, die Kunst an das Gefühl für Schönheit. Daraus resultierte auch, daß Wahrheit und Schönheit nicht identisch sein müssen: "Reliquien" und die "ärgsten Karikaturen" sind nicht "ästhetisch", sondern "natürlich", sie können tiefere Andacht erwecken als das schönste Gemälde. Außerdem konnte Ramdohr, ausgehend von der traditionellen Rangordnung der Bildgattungen, ein Landschaftsgemälde nicht als Altarbild akzeptieren.

Im "Tetschener-Altar" sah Ramdohr zu Recht die Trennung von Religion und Kunst und die traditionelle Rangordnung der Bildgattungen aufgehoben. Er war damit, so von Einem, der erste, "der den religiösen Anspruch dieser Kunst in seinen Konsequenzen begriff (die Landschaftsmalerei will sich in Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen..), er erkannte zuerst, daß hier nicht auf Genuß, sondern auf Erschütterung (..) abgezielt

-
- 1) von Einem, Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, in: Stil und Überlieferung, Düsseldorf 1971, S. 219.
 - 2) Hier konnten nur kurze Hinweise auf die mögliche Deutung gegeben werden. Eine ausführliche Analyse des "Tetschener-Altars" schien im Rahmen dieser rezeptionsgeschichtlichen Arbeit nicht angebracht. Vgl. hierzu u.a. die detaillierten Untersuchungen von: von Einem, Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, a.a.O., S. 210 ff.; Werner Hofmann, Bemerkungen zum Tetschener Altar von C.D. Friedrich, in: Christliche Kunstblätter 2/1962, Linz a.D. 1962, S. 50 ff.; Schneider, Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik..., a.a.O., S. 60 ff.

wurde"¹⁾. Beenken betonte, das "Bemerkenswerte dieser Kritik" sei "die Hellsichtigkeit mit der genau in dem geschichtlichen Augenblicke in dem zum ersten Male in der Malerei die bisher gültig gewesene Grenze der religiösen wie auch der ästhetischen Wirkung auf das schärfste verletzt worden waren, diese Verletzung auch aufgedeckt und in ihrem Wesen festgestellt wurde"²⁾. Ramdohr habe hier zu Recht "einen Geist der Zerstörung am Werke gesehen" ... "Friedrich hatte mit seinem Bilde gleichsam eine Tür aufgestoßen, durch die dann wirklich, wenn auch gewiß noch nicht in seine eigene Kunst, wohl aber in die Spätere, zahllose bedenkliche und widerkünstlerische Erscheinungen haben eindringen können. Die christliche Kunst aber hat er .., indem er sie auf die Grundlage des subjektiven religiösen Erlebnisses zu stellen versuchte, ihrer bisherigen übersubjektiv gültig gewesenen Voraussetzungen beraubt."³⁾ In diesen Aussagen wird ein grundsätzlicher Gesichtspunkt neuerer Romantikforschung deutlich. Ging man auch nicht wie Beenken soweit, den romantischen Künstlern einen 'schuldhaften' Anteil an der Entwicklung der Kunst zuzuschreiben, so sah man hier doch in ähnlicher Weise den Beginn einer 'Kulturkrise', ausgelöst durch den Verlust eines verbindlichen Mythos und die uneingeschränkte künstlerische Freiheit des Einzelnen. Im "Tetschener-Altar" - als Symptom dieser Krise - habe Ramdohr "eine weit in die Zukunft greifende" Problematik erkannt, die zu einer "Ästhetisierung des Kultraumes - dessen Korrelat die Sakralisierung des Museums zur 'ästhetischen Kirche' ist"⁴⁾ geführt habe.

Die Aufwertung Ramdohrs durch die neuere Romantik-Forschung hatte allerdings keine grundlegenden Konsequenzen für die Beurteilung der Befürworter des Malers. Ihre Aussagen galten jetzt zwar im Vergleich mit denjenigen Ramdohrs als weniger präzise, jedoch wurden die Ursachen hierfür nicht näher erläutert, und ihr scheinbar "rückhaltloser" Einsatz für

1) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 83.

2) Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, a.a.O., S. 252.

3) Ebenda, S. 252/53.

4) Werner Hofmann, Bemerkungen zum Tetschener Altar ..., a.a.O., S. 52.

Friedrich und dessen Werk blieb unbestritten.

Beide Aspekte sollten in diese Untersuchung einbezogen und durch eine Analyse der entsprechenden Schriften geklärt werden. Unter rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkten schien dabei besonders die ambivalente Einstellung der Freunde des Malers zu dessen Werk bemerkenswert.

Daß Friedrich von ihnen nur bedingt anerkannt wurde - ihr Einsatz galt eher seiner Person als Künstler denn seinem Werk - glaube ich aufgezeigt zu haben. Die fragwürdigen Versuche, Ramdohrs Kritik an der Bildform im Sinne der traditionellen Landschaftsmalerei zu widerlegen und ihr Hinweis auf die isolierte Stellung des Malers, bergen schon Ansätze für seine spätere Ablehnung in sich. Auch ihr mangelndes Verständnis für Ramdohrs zentrale Fragen, in denen das Neuartige von Friedrichs Werk deutlich bezeichnet wurde, ist in dieser Hinsicht aufschlußreich. Alles scheint darauf hinzudeuten, daß Friedrichs "anfänglicher sensationeller Erfolg" wenn auch nicht, wie Werner Sumowski erklärte, auf einer "Verkennung"¹⁾, so doch auf einer einseitigen Beurteilung basierte. Die positive Bewertung seiner Bilder ging zumeist von "sentimentalen" Vorstellungen aus; man glaubte in ihnen besonders den seit dem späten 18. Jahrhundert beliebten "Ossianismus" verwirklicht zu sehen.²⁾ "Diese Einschätzung blieb erhalten, als Friedrich seine transzendierende Malerei entwickelt hatte."³⁾ Dafür spricht auch folgende Tagebuchaufzeichnung von Ludwig Richter: "Neigung zum Sentimentalen verspürte ich nicht, sonst hätte mich Friedrich angesprochen."⁴⁾ Sieht man die Aussagen der Befürworter des Malers unter "sentimentalen" Aspekt, so wird deutlich, warum Ramdohrs Kritik, die sich auch gegen den "transzendentalen" Gehalt des Bildes richtete, von ihnen nicht verstanden werden konnte.

Außerdem war diese einseitige Beurteilung mit dafür ausschlaggebend, daß Friedrich seit den zwanziger Jahren zunehmend in Vergessenheit geriet: durch die Überwindung des Sentimentalismus zugunsten naturalistischer Vorstellungen kritisierte man an seinen Bildern gerade das, was man

1) Sumowski, a.a.O., S. 33 ff.

2) Ebenda, S. 34.

3) Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hg. von H. Richter, Leipzig 1909, S. 496 (Aufzeichnung von 1824).

früher, bedingt durch eine zeitweilige Geschmacksrichtung, hochgeschätzt hatte.

Die Analyse der Kontroverse machte darüber hinaus deutlich, daß die unpräzisen Aussagen der Befürworter zum Bild auch durch die Verlagerung des Interesses auf das Kritikproblem mitbedingt waren. Da der "Tetschner-Altar" nicht mehr der "primäre" Gegenstand der Auseinandersetzung war, stattdessen das Bemühen im Vordergrund stand, die Freiheit des Künstlers gegen den Einfluß des Kritikers zu behaupten, verloren Ramdohrs bildbezogene Fragen an unmittelbarer Bedeutung.

3. OBERGANGSPHASE

3.1. Vorbemerkung

Der in diesem Zusammenhang als "Übergangsphase" bezeichnete Abschnitt, in dem die romantische Malerei zunehmend in Vergessenheit geriet, erstreckt sich von ca. 1830 bis zur Jahrhundertwende.

Die Zäsur nach rückwärts, die geistesgeschichtlich mit dem "plötzlichen Zusammenbruch der romantischen Bewegung"¹⁾ zusammenfällt, markiert ungefähr den Zeitpunkt, als die norddeutsche wie auch die nazarenische Richtung romantischer Malerei als überwunden betrachtet wurde. Außerlich bedingt durch das Aufkommen neuer, im besonderen naturalistischer Kunstströmungen, hatte sie an "aktueller" Bedeutung verloren und wurde damit zur Historie.

Bereits seit der Mitte der zwanziger Jahre deutete sich in der überwiegend negativen Beurteilung der vorher in weiten Kreisen hochgeschätzter Bilder Caspar David Friedrichs ein Geschmackswandel an.²⁾ Aufschlußreich sind in dieser Hinsicht Äußerungen von Ludwig Richter; während er in seiner Jugendzeit die "ganz originellen, poetisch gedachten und tief melancholischen"³⁾ Landschaften von Friedrich bewundert und zu imitieren versucht hatte, bezeichnete er sie später als "trübe, fieberhaft"⁴⁾. "Das ist nicht der Ernst, nicht der Charakter der Natur, das ist hineingezwungen. Friedrich fesselt uns an einen abstrakten Gedanken, gebraucht die Naturformen nur allegorisch als Zeichen und Hieroglyphen sie sollen das und das bedeuten. In der Natur spricht sich aber jedes Ding für sich selbst aus."⁵⁾ Er selbst versuche deshalb, "die Natur ihre eigene Sprache

1) René Wellek, Geschichte der Literaturkritik 1750 - 1830, Darmstadt 1959, S. 39.

2) Vgl. hierzu W. Sumowski, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 35 ff.

3) Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, a.a.O., S. 59 (ca. 1819).

4) Ders., Tagebücher und Jahreshefte, 1821 - 1883, hg. von R. Walter, Hamburg o.J., S. 62 (Notiz von 1825).

5) Ebenda, S. 61 f.

sprechen zu lassen"¹⁾. Hier wird der Umschwung zu einer naturalistischen Auffassung der Landschaft deutlich, wie sie von den Zeitgenossen besonders in den Bildern von Karl Friedrich Lessing bewundert wurde.

Auch die "Mittelaltersehnsucht" der Nazarener galt jetzt als überwunden, "und wer die deutschen Künstler noch anklagt, daß sie sich in den Mängeln vor Rafael, Holbein und A. Dürer gefallen, wiederholt nur Vorwürfe, welche seit den von Cornelius und Schadow gebildeten Schulen grundlos geworden sind"²⁾.

Peter von Cornelius, der in seiner Frühzeit selbst in diese Richtung tendiert hatte, betonte später die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der Antike: "Das ist das einzige Heilmittel gegen die magere Sentimentalität unserer Zeit, gegen die Madonnensucht und Undinenschwärmerei. Da ist die ganze Welt in jenen großen Schöpfungen, selbst Christentum und Christenpoesie! Denken wir immer daran, daß uns Einheit in die Geschichte komme, daß wir die Wurzel, die uns nährt, nicht vom Stamme trennen."³⁾ Diese Aussagen beinhalten eine deutliche Absage an die einseitige Verherrlichung des Mittelalters und betonen wieder die absolute Vorbildlichkeit des klassischen Altertums. Cornelius ging davon aus, daß auch die christliche Kunst ihren Ursprung in der Antike hatte und daß durch ein Verkennen dieser Tatsache die historische Kontinuität zerstört würde.

Das Interesse konzentrierte sich auf München, Düsseldorf und Berlin, "von welchen das stärkste Licht über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Deutschland ausgeht"⁴⁾ Allein durch den Besuch dieser "heiligen Trias", wie Hans Machowsky⁵⁾ später die drei Städte bezeichnete, könne man das "Maß der schon gemachten Fortschritte beurteilen"⁶⁾.

1) Richter, Lebenserinnerungen ..., a.a.O., S. 496 (Notiz von 1824).

2) Athanasius von Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1, Berlin 1836, S. 71.

3) Ernst Förster, Peter von Cornelius, I. Bd., Berlin 1874, S. 300.

4) Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst, a.a.O., S. 42.

5) Hans Machowsky, Ein Jahrhundert deutscher Kunst, in: Kunst und Künstler, (Redaktion: Emil Heilbut), 4. Jahrg., Berlin 1905 - 1906, S. 489 - 490.

6) Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst, a.a.O., S. 42.

Orientierte sich die zeitgenössische Kritik jetzt an den dort arbeitenden Künstlern, so bedeutete dies gleichzeitig, daß die in dieser Arbeit als "romantisch" bezeichneten Maler der Vergangenheit angehörten. Ihre "unmittelbare" Wirkungsmöglichkeit endete mit der Hinwendung zu neuen, "aktuelleren" Kunstformen, die dem Geschmack der Zeit mehr entsprachen.

Von nun an fiel die "romantische" Malerei in das Forschungsgebiet der Kunstgeschichte, die sich von diesem Zeitpunkt an als historische Wissenschaft entwickelte. Die Ausbildung des historischen Bewußtseins und die Auffassung der Geschichte als Entwicklungsprozeß, die "namentlich seit Hegel, so sehr in das gewöhnliche Bewußtsein übergegangen (ist), daß sie in dieser Allgemeinheit wohl kaum noch Widerspruch findet"¹⁾, führte zu einer Trennung von Kunstkritik, Ästhetik und Kunstgeschichte. Daraus ergibt sich im Rahmen dieser Arbeit ein prinzipieller Unterschied zwischen der Romantikrezeption Goethes und der späteren Zeit. Während für Goethe ästhetische Reflexion und Analyse des Objekts noch eine Einheit bildeten, - insofern reine Kunstgeschichte nicht möglich war - , änderte sich die Situation nach Hegel grundlegend: durch die Erkenntnis der historischen Bedingtheit von Kunst einerseits und der geschichtsfreien Ebene der Ästhetik andererseits fielen beide Bereiche endgültig auseinander.

Die Auswirkungen dieses Prozesses beschreibt Hans Robert Jauß unter negativem Aspekt folgendermaßen: "Unter dem Historismus, den die historische Betrachtung der antiken und neueren Kunst als ein neues Paradigma geschichtlicher Erfahrung mit heraufgeführt hatte, gab die Kunstgeschichtsschreibung Zug um Zug ihre Legitimation als Medium ästhetischer, geschichtsphilosophischer oder hermeneutischer Reflexion preis."²⁾

Die wissenschaftliche Befragung eines Abschnitts der Kunstgeschichte setzt voraus, daß dieser "fragwürdig" ist. Ausgehend von der These, daß sich ein vergangenes Werk in der historischen Oberlieferung nicht "selbsttätig" zu tradieren vermag, sondern auf Rezeption angewiesen ist, muß

1) Marx/Engels 21, 293, zit. nach Klaus/Buhr (Hrsg.), Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, a.a.O., S. 412.

2) Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 215.

es ein "aktuelles" Erkenntnisinteresse ansprechen, durch das Rezeption überhaupt möglich wird. Diese Bedingung scheint die "romantische" Malerei in dem hier angesprochenen Zeitraum von 1830 bis zur Jahrhundertwende nicht erfüllt zu haben. Sie geriet so weit in Vergessenheit, daß nach der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906, in der ihre Werke erstmals wieder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, mit Recht von einer Wiederentdeckung gesprochen werden konnte. Eine spezielle Romantikforschung entwickelte sich erst zögernd nach diesem Zeitpunkt.

In dem hier als "Übergangsphase" bezeichneten Abschnitt wurde "romantische" Malerei primär als notwendiger Teilaspekt innerhalb allgemeiner Entwicklungsgeschichten der europäischen bzw. deutschen Kunst oder in Gesamtüberblicken der Kunst des 19. Jahrhunderts dargestellt, wobei zudem weite Bereiche unberücksichtigt blieben.

Aus diesen Vorüberlegungen ergibt sich die Frage, welche romantischen Künstler in der vorhandenen Literatur schwerpunktmäßig behandelt wurden und was man dort als spezifisch "romantisch" definierte. Dieser Aspekt soll an den verschiedenen Texten in ihrer chronologischen Abfolge untersucht werden. Das relativ unergiebig Material rechtfertigt dabei eine knappe Darlegung der wichtigsten Gedanken.

Außerdem sollen mögliche Ursachen für das mangelnde Interesse an romantischer Malerei in diesem Zeitraum aufgezeigt werden. Dabei ist ein Abweichen von dem im Thema formulierten Ansatz notwendig, weil es sich hier nicht um eine Analyse vorhandener Rezeption handelt, sondern gerade umgekehrt deren Fehlen begründet werden soll; es wird versucht, die geistesgeschichtlichen Implikationen zu bestimmen, die die Reaktion gegen romantische Malerei mitverursacht haben könnten. Daß in dieser Hinsicht nicht mehr als - allerdings begründete - Hypothesen zu erreichen sind, liegt in der Natur der Sache.

Die "Ergebnisse" werden sich zum Teil mit denen der ersten Frage decken, da sich in beiden Fällen spezifische Zeitvorstellungen als ausschlaggebend erweisen werden.

Aus den genannten Gründen nimmt die Analyse der "Übergangsphase" im Vergleich mit den übrigen Kapiteln dieser Arbeit einen entsprechend geringen Raum ein.

3.2. Aspekte der Romantikrezeption in der Literatur von 1830 - 1900

In seiner 1836 veröffentlichten "Geschichte der neueren deutschen Kunst"¹⁾ gab Athanasius Graf von Raczyński einen breit angelegten Überblick über die künstlerischen Tendenzen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zu seiner Zeit. In dieser Wilhelm von Schadow gewidmeten Untersuchung, in der eine Fülle von heute kaum noch bekannten Künstlernamen erwähnt wird, betonte Raczyński das Primat der Städte München, Düsseldorf und Berlin. Ausgehend von der nazarenischen Malerei in Rom habe sich das "heilige Feuer" der neuen Kunst auf diese drei Zentren verbreitet, "in welchen es gegenwärtig in seinem höchsten Glanze erstrahlt"²⁾. Deshalb werden die Werke der Nazarener zwar relativ positiv besprochen, jedoch gelten sie innerhalb der Gesamtentwicklung als zum Teil unvollkommene und einseitige Vorstufe für die eigentliche "Blüte" der deutschen Kunst in den genannten Städten. Raczyński bezeichnete sie im Vergleich mit der "neue(n) antike(n) Kunst" (Mengs, Carstens, Thorwaldsen) als die "neue romantische"³⁾. Während Carstens und Thorwaldsen, geleitet von der Antike, "sehen und denken gelernt und gelehrt" hätten, lägen nun "in der Folgereihe organischer Entwicklung... die Anforderungen des Gemüths"⁴⁾. Insofern verstand er die Hinwendung der Nazarener zu vaterländischen und religiösen Vorstellung als notwendig und konsequent. Ihre bis zum "Zelotismus gesteigerte Religiosität" und die zeitweilige Zurücksetzung der "Bedürfnisse des Kopfes gegen die des Herzens"⁵⁾ wertete er als vorübergehendes Extrem, das ihre Verdienste um die weitere Entwicklung der Kunst nicht einschränke. Durch ihre "Wärme und Innigkeit, die gänzliche Obereinstimmung von Gefühl und Phantasie und das Festhalten an den Kunsterscheinungen einer Zeit, die noch keiner anderen Aufgabe als der ihrigen sich bewußt war, nämlich der des wahren Ausdrucks einer lebendigen, ihrem Inhalt nach allgemeingültigen Empfin-

1) Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bände, Berlin 1836, mit Beiträgen von E. Förster und F. Freiherr von Rumohr.

2) Ebenda, Bd. I, S. 107.

3) Ebenda, Bd. III, S. 313.

4) Ebenda.

5) Ebenda, Bd. I, S. 70.

dung"¹⁾ konnten sie der Kunst alte Bereiche zurückerobern und zu ihrer zukünftigen Größe beitragen.

Könne man den Nazarenern noch zu recht den Vorwurf machen, daß ihre "Liebe zu alten Gemälden ... zu einer Art von Sucht gediehen war"²⁾, und daß sie sich in den "Mängeln" der altdeutschen und praerafaelitischen Maler gefielen, so sei diese Kritik seit den durch Schadow und Cornelius gebildeten Schulen nicht mehr aufrecht zu erhalten. In Düsseldorf erweise sich paradigmatisch, wie weit die deutsche Malerei jetzt von "jeder Übertreibung dieser Art"³⁾ entfernt sei. Für Schadow und seine Schüler seien die "Einbildungskraft und das Gefühl die Quelle der Begeisterung" und sie zögen" zur Darstellung ihrer Eingebungen nur die Natur zu Rate"⁴⁾. In der Verbindung von gründlichem Naturstudium und Gefühl erreichten sie demnach eine Synthese aus den Prinzipien der nach Raczyński "neue(n) antike(n) und neue(n) romantische(n) Kunst". Einleitend hatte Raczyński das "höchste Ziel" der Kunst folgendermaßen definiert: "Sich zum Erhabenen des Gefühls aufzuschwingen, die Vollkommenheit und das Ebenmaß der Gestalten zu erkennen, die Wirkungen des Lichtes zu verstehen, die Natur wieder hervorzubringen, ohne jemals, weder den Ausdruck, noch die Gestalt, noch die Farbe zu übertreiben."⁵⁾ Dieser Bestimmung, in der romantische Vorstellungen mit naturalistischen Tendenzen verbunden sind, kamen nach Raczyński die Werke der Düsseldorfer Maler am nächsten.⁶⁾ Im Vergleich dazu galt auch die sonst hochgeschätzte Cornelius-Schule als weniger vollkommen; wohl zu recht wies Raczyński darauf hin, daß in der Zeichnung ihre Stärke liege, während ihre Malerei häufig das Ganze verderbe.

Wurden die Nazarener unter diesen Aspekten als zwar einseitige, jedoch notwendige Vorstufe für die besonders von Schadow erreichte "Größe" der

1) Raczyński, Geschichte ..., a.a.O., Bd. I, S. 70.

2) Ebenda, S. 71.

3) Ebenda, S. 73.

4) Ebenda, S. 73.

5) Ebenda, S. 13.

6) In dieser Bewertung war Raczyńskis persönliche Einstellung zu Schadow zweifellos mit ausschlaggebend.

deutschen Malerei bezeichnet, so fiel das Urteil über die norddeutschen Romantiker weniger günstig aus. Gemessen an den Landschaften von Watelet, die Raczyński qualitativ an erster Stelle nannte, denen von Lessing, Pose und Achenbach, kam den Arbeiten von Caspar David Friedrich eine geringere Bedeutung zu. Friedrich sei zwar "mit Talent begabt", jedoch sei seine Art zu malen in den "Einzelheiten" zu wenig "studiert", die Details nicht gründlich genug aufgefaßt. "So wie wir die Gegenstände und Flächen auf Friedrichs Gemälden behandelt sehen, scheinen sie mir nur Leere darzubieten, und der Details zu ermangeln."¹⁾ Ähnlich hatte sich Karl Schnaase in einer Anspielung auf die norddeutschen Landschaftsmaler geäußert: "durch einsame gestaltlose Felder in grauem Nebel, durch Landschaften, in denen die Natur eigentlich vernichtet ist", hätten sie "wenigstens ein schauerliches Gefühl hervorzubringen"²⁾ versucht. Dieses negative Urteil ergab sich aus der Auffassung, daß der Landschaftsmaler nicht die "innere", sondern die "äußere" Natur wiedergeben solle, deren "große Mannigfaltigkeit", wie Raczyński betonte, von der "tätigste(n) Einbildungskraft"³⁾ nicht übertroffen werden könne. Wenn ein Landschaftsbild nicht das "treue Abbild" einer realen Naturszene sei, könne er es "kaum für wahr halten, wie groß auch das Genie des Malers sei"⁴⁾ Daß die Arbeiten von Friedrich unter diesem naturalistischen Aspekt als unzureichend bezeichnet wurden, ist verständlich. Man verurteilte den "Symbolismus" seiner Bilder, der, wie Werner Sumowski es bezeichnete, "als unnötige Potenzierung des Selbstausdrucks der Natur"⁵⁾ aufgefaßt wurde. Zu Runge bemerkte Raczyński lediglich, daß es ihm an "Deutlichkeit" fehle. Dieses auf die "Tageszeiten" bezogene Urteil wurde in der Folge häufig wiederholt; es scheint, wie auch bei Friedrich, durch eine naturalistische Auffassung begründet zu sein.

Georg Kaspar Nagler vermied in seinem zwischen 1835 und 1852 publizierten

1) Raczyński, Geschichte ..., a.a.O., Bd. III, S. 222.

2) Karl Schnaase, Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen 1834, S. 54.

3) Raczyński, a.a.O., Bd. I, S. 248.

4) Ebenda, S. 249.

5) W. Sumowski, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 36.

Künstlerlexikon¹⁾ weitgehend subjektive Kritik an den "romantischen" Malern. Entsprechend der Funktion seiner Untersuchung als Nachschlagewerk bemühte er sich um sachliche Darstellungen und Vollständigkeit. Dennoch äußert sich auch hier eine Raczynski vergleichbare Grundtendenz. Mißt man zum Beispiel die Besprechungen über die in diesem Zusammenhang relevanten Künstler an der Ausführlichkeit, so läßt sich eine deutliche Verlagerung des Interesses auf die Maler feststellen, deren größte Wirkungszeit nicht mehr in die "romantische" Phase fiel. Insofern kam jetzt auch den Malern des sog. Biedermeier verstärkte Bedeutung zu. Darüber hinaus wird die Vorrangstellung, die der neueren Kunst beigemessen wird, in Vergleichen deutlich. Hierfür nur zwei Beispiele: Friedrich wurde von Nagler als "genialer Landschaftsmaler" bezeichnet, bei ihm sei die Natur "Symbol des Geistigen, gemäß der romantisch-poetischen Richtung der Zeit ... Das Bild wurde bei ihm zur Nebensache, der Eindruck die Hauptsache." Dieser Richtung sei Lessing gefolgt, jedoch "beabsichtigte dieser nicht einzig den Eindruck, er gibt auch ein Bild, ein ganzes landschaftliches Gedicht".²⁾ Die Gegenüberstellung macht deutlich, daß Friedrich zwar anerkannt wurde, daß aber Lessing größere Bedeutung zukam, weil er sich nicht auf die Wiedergabe eines subjektiven Eindrucks beschränkte.

Eine ähnliche Tendenz äußert sich in der Beurteilung von Cornelius, dessen Frühwerk sehr knapp und besonders bei "altdeutschen" Themen distanziert behandelt wird, während die nach der Rückkehr nach Deutschland entstandenen Arbeiten begeistert und in breiter Ausführlichkeit besprochen werden.

Franz Kugler beschäftigte sich innerhalb einer Entwicklungsgeschichte der Malerei mit romantischer Kunst.³⁾ Er gehörte, ähnlich wie Anton Springer, zu den Autoren, die sich darum bemühten, das weitverstreute Material der Kunstgeschichte erstmals zusammenfassend zu ordnen. Unter diesem

-
- 1) Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig o. Jahrg., 3. Aufl., unveränderter Abdruck der 1. Aufl. von 1835 - 1852.
 - 2) Ebenda, Bd. 5, S. 179.
 - 3) Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, hier zitiert nach der 2. Aufl., Berlin 1847, Bd. II.

übergreifenden Aspekt war romantische Malerei ein zwar kleiner, jedoch unverzichtbarer Teil des Gesamtgefüges, der im Rahmen einer Entwicklungsgeschichte nicht fehlen durfte, wenn die historische Kontinuität gewahrt bleiben sollte.¹⁾ Insofern wurde sie nicht um ihrer selbst willen, sondern aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen besprochen.

Kugler versuchte, das Entstehen der Romantik aus der französischen "Fremdherrschaft" zu erklären. In der "Zeit der Knechtschaft unter französische Waffen" sei man genötigt gewesen, "im Gebiete des Geistes diejenige Freiheit zu suchen, deren man nach außen entbehrte, in der man sich an dem Glanze der Vorzeit wieder aufzurichten strebte und aus der geistigen Tiefe derselben Kraft und Stärke zum Widerstande in sich aufnahm"²⁾. Er wertete die Hinwendung der Nazarener zu mittelalterlichen Vorbildern als "eine vorübergehende Krisis", sie war "nur ein einzelnes Entwicklungsmoment"³⁾. "Innerlich gekräftigt" vermochte man nach der Aufhebung der französischen Herrschaft wieder "mit erneuter Begeisterung das Wesen vollendeter Schönheit ins Auge zu fassen, der Gestaltung derselben mit erneuter Bedeutsamkeit nachzuringen"⁴⁾.

Daß die Gemälde der Nazarener unter diesem Aspekt in künstlerischer Hinsicht als unvollkommen bezeichnet wurden, ist nur konsequent. Befremdend wirkt, daß Kugler für den norddeutschen Raum nur zwei Künstler, die den Nazarenern verwandte Bestrebungen verfolgt hätten, als erwähnenswert bezeichnete: Kolbe und Friedrich. Wie schon bei den vorhergehenden Autoren

1) Diese Auffassung ist der Hegelschen Geschichtsphilosophie verpflichtet. In seinen "Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte" definierte Hegel "Entwicklung" als dialektischen Prozeß, in dem jeder Teil auf den vorhergehenden aufbaut und ohne diesen nicht möglich ist. "Die Weltgeschichte stellt nun den Stufengang der Entwicklung des Prinzips dar, dessen Gehalt das Bewußtsein der Freiheit ist ... Diese Stufen sind die Grundprinzipien des allgemeinen Prozesses. . So erscheint in der Existenz der Fortgang als von dem Unvollkommenen zum Vollkommenen fortschreitend, wobei jenes nicht in der Abstraktion nur als das Unvollkommene zu fassen ist, sondern als ein solches, das zugleich das Gegenteil seiner selbst, das sogenannte Vollkommene als Keim, als Trieb in sich hat." zit. nach Klaus/Bahr (Hrsg.), ... Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Bd. 2, S. 411.

2) Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, a.a.O., S. 579.

3) Ebenda, S. 581.

4) Ebenda. Goethe hatte in diesem Punkt ähnlich argumentiert (Vgl. Kapitel 2.2. dieser Arbeit, S.

werden Cornelius und die Münchner Schule positiv bewertet, ebenso die Düsseldorfer, darunter besonders Lessing, der die "Richtung" angegeben habe, indem er "der leblosen Natur eine wunderbar eindringliche Sprache verleiht, ... mit der sich zugleich die entscheidenste lokale Wahrheit verbindet"¹⁾.

Auch August Hagen²⁾ sah in dem Aufkommen romantischer Tendenzen eine Reaktion gegen die französische "Fremdherrschaft"; "An den merkwürdigen Gestaltungen der Zeit hatte einen bedeutenden Antheil das politische Verhältnis. ... An den ehemaligen Begriffen von Ruhe, Freiheit und Vaterlandsliebe suchte man zu erstarken, um die Mühseligkeit der Gegenwart .. zu vergessen."³⁾ Die daraus resultierende Hinwendung zu mittelalterlicher Kunst habe zu einer übertriebenen Wertschätzung geführt und man habe diese "Bilder über alles, was in der Malerei in den gesegnetsten Zeiten entstanden war"⁴⁾ erhoben.

In diesen Äußerungen, bereits aus dem Bewußtsein einer historischen Distanz geschrieben, wird deutlich, daß auch Hagen die "Mittelaltersehn-sucht" nur in der politischen Situation des frühen 19. Jahrhunderts billigen konnte. Objektiv sah er darin eine unangemessene Überbewertung einer qualitativ 'niedrigen' Kunstepoche. Deshalb war auch sein Urteil über die aus diesen Voraussetzungen entstandene Kunst nur in den seltensten Fällen positiv.

Im Anschluß an die Beschreibung literarischer Vorbilder für die romantische Kunst (Schlegel, Wackenroder, Tieck) ging Hagen auf die norddeutschen Maler ein. Zu Runge bemerkte er, daß sich dessen "künstlerisches Streben ... nie über das Spielende" erheben konnte und "nur durch das Anziehende der Erklärung tiefsinnige Bedeutung"⁵⁾ gewonnen habe. Seine Kompositionen würden an einer "unerquicklichen Leere, Dürftigkeit in der Darstellung und Steifheit in der geregelten Anordnung leiden."⁶⁾

1) Kugler, a.a.O., S. 583.

2) August E. Hagen, Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, Berlin 1857.

3) Ebenda, S. 73.

4) Ebenda, S. 74.

5) Ebenda, S. 78.

6) Ebenda, S. 79.

Dieses an Runges "Tageszeiten" orientierte Urteil - die Bildnisse waren kaum bekannt - erscheint folgerichtig, wenn man einen "naturalistischen" Maßstab ansetzt. Darüber hinaus bezeichnet es richtig die Problematik der "Tageszeiten", deren Symbolgehalt aus sich heraus nur schwer verständlich wird.

In der Bewertung Caspar David Friedrichs wird der veränderte Zeitgeschmack besonders deutlich. Es sei "zu bedauern", so Hagen, "daß der Maler über einem träumerischen Brüten es vergaß, die Natur in ihrer wirklichen Bildung in sein Bildungsvermögen aufzunehmen"¹⁾. Es habe eine Zeit gegeben, zu der man in Friedrichs Gemälden "Natur da zu sehn glaubte, wo man in Vergleich zu Darstellungen in unseren Tagen sie geradezu in Abrede stellen wird"²⁾. Auf Grund seines mangelnden Naturstudiums und seiner "symbolischen Auffassung", die "nur zu deutlich das Ansehen des Absichtlichen und Gesuchten"³⁾ habe, "dürften jetzt" Wenige "die Lobrede unterschreiben, die er (= Tieck) diesem Künstler"⁴⁾ gehalten habe.

Die Qualität eines Landschaftsbildes wurde demnach daran gemessen, bis zu welchem Grad es die reale Natur wiederzugeben vermochte.

Mußten die Arbeiten von Runge und Friedrich unter diesem Aspekt "auch als trostlos erscheinen"⁵⁾, so waren sie dennoch nicht "vergeblich". Beide bemühten sich nach Hagen um "Aufrechterhaltung des Malerischen Schönen"⁶⁾, das durch Carstens und seine Schüler nahezu vernichtet worden sei.

Von daher billigte er auch den Nazarenern eine gewisse Bedeutung zu: "Sie bereiteten der Malerei, besonders durch die Monumentalmalerei, eine würdige Stelle neben der Bildhauerei" und erreichten eine harmonische Verbindung von "Geist und Gemüt", während bei Carstens "mehr das Gedachte"⁷⁾ im Vordergrund gestanden habe. "Abgesehen von vielen Mißgriffen

1) Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, a.a.O., S. 84.

2) Ebenda, S. 83.

3) Ebenda, S. 106.

4) Ebenda, S. 81.

5) Ebenda, S. 95.

6) Ebenda, S. 95.

7) Ebenda, S. 147.

und einem oft blinden Eifer" - müsse man ihren "regen Willen"¹⁾ anerkennen.²⁾

Bemerkenswert erscheint, daß Hagen das "Ängstliche und Befangene" besonders in den Bildern von Overbeck und Schadow mit der Konversion dieses Maler in Verbindung brachte. Durch ihren Obertritt zum Katholizismus hätten sie keine "freiere(n) Ansichten in ihren Werken entwickeln können", um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, "es mit ihrer Sinnesänderung", nicht ernst gemeint zu haben"³⁾.

1) Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, a.a.O., S. 130.

2) Interessant ist in diesem Zusammenhang eine gegen die englischen Präraffaeliten gerichtete Kritik der Zeitschrift "The Athenaeum" von 1850, in der die Nazarener vergleichsweise positiv bewertet wurden:

"Die Idee, daß sich eine Künstlergemeinschaft zusammenfindet, um in ihre Kunst abgeklärte Reinheit einzuführen und um Gedankeninhalt und Gemütsinhalt zur Hauptsache zu erheben, lediglich technische Fragen aber entschieden als untergeordnet zu betrachten, ist keineswegs neu. Der Unterschied zwischen einer Anzahl deutscher Künstler, die am Anfang unseres Jahrhunderts zu Rom ein solches Vorhaben durchführten, und diesen englischen Präraffaeliten ist jedoch frappant. Die Deutschen (von denen ein jeder die Schwierigkeiten der Komposition in einem eigenen Stil bereits erprobt, jeder sich mit dem Problem des Malerischen in seinem eigenen Atelier schon abgemüht hatte) sehnten sich danach, das Joch der Konvention abzuschütteln ... Trotz ihres guten Geschmacks und ihrer Errungenschaften bedeutet ihre ausdrückliche Rückwärtsbewegung .. eine Einschränkung der ersten und höchsten Grundlage für den Erfolg (der Originalität im Denken) ... Daß eine Gemeinschaft junger Maler (nicht auf Reisen gebildet, ohne Erfahrung, weit unter diesen Deutschen stehend an Intelligenz..) noch bedeutend schlechter abschneiden und schließlich etwas Lächerlichem gegenüberstehen würden, ergab sich eigentlich von selbst aus der Lage der Dinge ... Ihr Ehrgeiz ist nichts weiter als eine ungesunde Sucht, Aufsehen zu erregen, der sie durch die Anwendung auffallender Albernheiten frönen. Ihre Trumpfkarte besteht darin, daß sie abgerissen und ungeschlachtet, daß sie Sonderlinge sind."
(zit. nach dem Katalog der Ausstellung: Präraffaeliten, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 23. 11. 1973 - 24. 2. 1974, S. 161/162).

Auffallend ist hier, daß die zeitgenössische Kritik den Nazarenern in vergleichbaren Formulierungen ähnliche Vorwürfe machte, wie sie jetzt von englischer Seite gegen die Präraffaeliten gerichtet wurden. Die Mängel der Nazarener erschienen durch die historische Distanz relativiert und im Vergleich mit einer scheinbar noch schlechteren Kunstrichtung beinahe unbedeutend.

3) Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, a.a.O., S. 148.

Die Untersuchung von Anton Springer über die Kunst des 19. Jahrhunderts¹⁾ entspricht in der Gesamttendenz zwar den Arbeiten der bisher besprochenen Autoren, jedoch kommt ihr aufgrund der begrifflichen Klarheit und Konsequenz eine gewisse Sonderstellung zu. Springer bekannte sich in der Einleitung zu "realistischen Grundsätzen", und er hoffte, daß sein Buch zu ihrer "Würdigung und weiteren Verbreitung" beitragen könne. "Realismus", als Gegenpol zum "Idealismus" definiert, sei nicht mit einem "trockenen Abschreiben der Natur" identisch, er hebe weder die "Tätigkeit der Phantasie auf", noch lähme er das "schöpferische Wirken des Geistes". In "unserem nationalen Wesen" seien Realismus und Idealismus verwurzelt, aber er ziehe den ersteren vor, weil dieser nicht so leicht in Widerspruch zu dem "umgebenden Leben" gerade.²⁾

Zur Erklärung seines methodischen Vorgehens wies Springer darauf hin, daß der Zustand der Kunstbildung nicht aus den Leistungen "weniger hervorragender Köpfe"³⁾ ablesbar sei, sondern nur aus dem Insgesamt der Kunstproduktion unter Einbeziehung des Kunsthandwerks. Außerdem begründete die bildende Kunst keine Weltanschauung, sondern sei Ausdruck der jeweils herrschenden Zeitideen, die in seinem Jahrhundert noch stark von den Vorstellungen des vorhergehenden geprägt seien. Beide Aspekte zusammengenommen motivierten seinen Versuch einer Verknüpfung von Kunst- und Kulturgeschichte und trugen darüber hinaus zu einer distanzierten Einschätzung der künstlerischen Leistungen seiner Zeit bei.

Das zeitgenössische Kunsthandwerk als sicherster Maßstab des herrschenden Geschmacks greife mit Vorliebe auf den "Zopfstil" zurück und widerlege damit die These, daß sich mittelalterliche Vorstellungen durchgesetzt hätten wie auch die einer ausschließlichen Gültigkeit "hellenischer Kunstformen". Eine ähnliche Situation zeige sich in der Malerei, in der der Rokostil häufig nur durch "Maniriertheit" und die "Prätensionen"⁴⁾ überragt würde. Dennoch müsse man zugestehen, daß es nicht an Bemühungen

1) Anton Springer, Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1858, zit. im folgenden Springer (1858).

2) Ebenda, Vorrede, S. VIII bis XI.

3) Ebenda, S. 4.

4) Ebenda, S. 7.

fehle, diesen schlechten Geschmack zu überwinden. Hier erweise sich allerdings "das zwiespältige Wesen des gegenwärtigen Zeitalters, welches sich von der Gewalt der Überlieferung nicht loszureißen vermag und doch nicht vollständig und unbedingt an dieselbe sich hingeben will"¹⁾.

Ein wichtiges Merkmal der neueren Kunst sei außerdem die Vielfältigkeit der Standpunkte. Alle Richtungen vom "Idealismus bis zum bodenschweren Naturalismus"²⁾ sowie die unterschiedlichsten technischen Methoden würden vertreten. "Ueberall finden wir Anregungen, an jede Kunstepoche sind wir fähig unsere Bestrebungen anzuknüpfen."³⁾ Deshalb wolle er zwar nicht "die stetige, gesetzmäßige Entwicklung"⁴⁾ der Kunst leugnen, jedoch sei aus diesem Grund ein gewisses Mißtrauen gegen die überschwenglichen Kunsturteile der letzten Zeit berechtigt. Wenn man diese betrachte, sei man versucht zu glauben, "wir haben im Laufe der letzten Menschenalter zu wiederholten malen den Gipfel der Vollendung erstiegen ... aber freilich, nichts ist unbeständiger als der Kunstenthusiasmus"⁵⁾. Die Vielfältigkeit der Kunsturteile entspricht insofern der Ambivalenz der künstlerischen Standpunkte.

Diese Hinweise auf Springers theoretischen Ansatz und seine allgemeine Einstellung zu den künstlerischen Tendenzen seiner Zeit waren hier berechtigt, weil dadurch seine Beurteilung romantischer Malerei verständlicher wird. Das Bekenntnis zum "Realismus" hatte zur Folge, daß Springer nur wenige romantische Künstler als erwähnenswert empfand. Der verbleibende "Rest" erfuhr dann allerdings eine relativ objektive Bewertung, weil Springer versuchte, von allem nur "Modischen" und "Zeitbedingten" zu abstrahieren, um das tatsächlich Erreichte zu bestimmen.

Springer ging in seiner Beschreibung romantischer Malerei von den Nazarenen aus, Runge und Friedrich blieben unerwähnt. In seiner 1881 publizierten Untersuchung über die Kunst des 19. Jahrhunderts⁶⁾ wurden beide

1) Springer (1858), a.a.O., S. 7.

2) Ebenda, S. 9.

3) Ebenda, S. 9.

4) Ebenda, S. 9.

5) Ebenda, S. 10.

6) Anton Springer, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Textbuch zu dem kunsthistorischen Bilderbogen, Leipzig 1881. Zit. im folgenden: Springer (1881).

Künstler zwar genannt, jedoch betonte Springer, daß diese "ältesten Vertreter der romantischen Kunst" nur wenig ansprechen würden. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk "symbolisch zu fassen sei, führte entweder zu einer phantastischen Überschwenglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verschwimmen aller Formen oder zu einem anmaßenden Dilettantismus, welche seine mangelhafte künstlerische Ausbildung hinter angeblichen tiefen Ideen verbarg". Auch Friedrich, "der begabteste unter ihnen, ... verlor sich nicht selten in abstrakten, formlosen Einfällen"¹⁾. Sowohl die Nichtnennung der Frühromantiker in der ersten Untersuchung wie auch deren überaus negative Bewertung in der späteren sind durch Springers "realistischen" Ansatz begründet. Um zu verdeutlichen, warum die Nazarener unter diesem Gesichtspunkt eine bessere Beurteilung erfahren, sollen einige der von Springer angeführten Argumente wiedergegeben werden.

Springer betonte zwar, daß die Mittelaltersehnsucht der Nazarener "gemeinsamen Wurzeln mit den berüchtigten Restaurationsgelüsten jener Tage entsprang", er versuchte jedoch, diesen negativen Aspekt durch den Hinweis zu relativieren, daß auch die "tiefere Einkehr in das nationale Wesen, die so wichtigen germanistischen Studien"²⁾ einen verwandten Ursprung hätten. Außerdem sei die Malerei, "einige wenige Verirrte und Zurückgebliebene .. ausgenommen", nicht diesen romantischen Vorstellungen verpflichtet geblieben, sondern habe nur das Beste daraus "mit der geläuterten Begeisterung für classische Formen"³⁾ verbunden.

Hier wird bereits deutlich, daß der Begriff des Realismus bei Springer im Zusammenhang mit der historischen Gültigkeit klassischer Kunst gesehen werden muß und dadurch eine ganz bestimmte Ausrichtung erhielt. Nur in den "antiken Mustern", so erklärte er später, hätten die Nazarener einen "richtigen Wegweiser", "einen kräftigen Mahner"⁴⁾ gefunden, der sie vor den schlimmsten Verirrungen bewahrt habe.

Springer bezeichnete Overbeck und Cornelius als "Führer der modernen

1) Springer (1881), a.a.O., S. 27.

2) Springer (1858), a.a.O., S. 16.

3) Ebenda, S. 16.

4) Springer (1881), a.a.O., S. 25.

Kunst"; seine Analyse beider Maler erweist jedoch, daß er persönlich den erstgenannten höher einschätzte.

Was diese Künstler und mit ihnen die deutsche Malerei Rom verdanke, sei die Freskenmalerei, durch die die "maßlose Herrschaft des Malerischen"¹⁾ habe beseitigt werden können. Die Freskomalerei fordere "ernste Strenge in der Composition", "edle Einfachheit in der Darstellung" und beuge dadurch der "Wiederkehr des Zopfes"²⁾ vor. Klare und einfache Formen und damit die Abkehr von den künstlerischen Prinzipien des Spätrokoko waren insofern für ihn wesentliche Elemente des Realismus. In dieser Hinsicht wertete Springer die Fresken der Casa Bartholdi und der Villa Massimo als größte Leistungen der neueren Kunst, wobei die von Overbeck gemalten Teile an erster Stelle zu nennen seien. Overbeck habe hier in "vollendeter Weise den romantischen Ton" getroffen und eine "Poesi des Gemüths, einen feinen Sinn für die landschaftliche Schönheit" offenbart, "wie kaum noch jemand unter seinen Zeitgenossen"³⁾.

Diese Unmittelbarkeit des Eindrucks in Verbindung mit "reinen und schönen" Linien sei Overbeck in seinen späteren Arbeiten nicht mehr gelungen. Springer bezog sich hier besonders auf das Gemälde "Triumph der Religion in den Künsten", dessen "Obermaß des Symbolischen" er kritisierte. Dieses Bild "krankt .. an der einseitigen Reflexion; es ist mehr mit dem Verstande als mit der Phantasie geschaffen und eben deshalb in unlebendigen, matten Formen durchgeführt"⁴⁾.

1) Springer (1858(, a.a.O., S. 17.

2) Ebenda, S. 18.

3) Ebenda, S. 19.

4) Ebenda, S. 26.

Im Zusammenhang mit diesem Bild, einem verspäteten Programmwerk nazarenischer Romantik, ist die massive Kritik von Friedrich Theodor Vischer bemerkenswert: "Ein großes Stück Geschichte verleugnen, ist immer Wahnsinn. Verkenne nur Dein Volk und was es getan, den Blitz des freien Gedankens auf seiner tiefgefurchten Stirn, gehe nach Rom, um die ewig junge Antike zu verachten und das verwelkte Mittelalter zu verjüngen, laß Dich von Rotstrumpf und Blaustrumpf mit abgestandenem Weihwasser sprengen, wir lassen die Toten ihre Toten begraben." (Vischer, Der Triumph der Religion in den Künsten, von Friedrich Overbeck, Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst, 1841. Wiederabgedruckt in: Kritische Gänge, Bd. I, 1844, S. 194).

Springer stellte sich mit dieser Kritik in Gegensatz zu den "herrschenden Kunstanschauungen" seiner Zeit, die gerade "das Dichten und Denken in Farben und Linien" als "höchste(n) Zweck der Kunst"¹⁾ bezeichnen würden. Er sah in dieser "idealistischen" Richtung die Gefahr zu großer Abstraktheit und "Unlebendigkeit", die ihr folgenden Künstler gerieten nur zu leicht in "Widerspruch" zur Realität.

Unter diesem Aspekt ist auch die Beurteilung der übrigen Nazarener zu sehen. Keiner von ihnen sei zwar qualitativ Overbeck zu vergleichen, jedoch müsse man ihnen zugestehen, "daß sie wenigstens in einzelnen Fällen eine Wahrheit der Empfindung, einen Sinn für die Linienschönheit offenbaren, die bei den modernen Malern nur zu häufig vermißt werden"²⁾.

Sie könnten noch Bedeutenderes leisten, wenn sie "stets die nüchterne Reflexion, das eitle Spiel mit symbolischer Gelehrsamkeit"³⁾ von sich fernhalten würden. Insofern sei auch ihr Hauptmangel, daß sie die "naive Unbefangenheit"⁴⁾ nicht immer zu wahren wüßten.

Springers Kritik an der Overbewertung des Gedanklichen mußte folgerichtig zu einer distanzierten Einschätzung von Cornelius führen. Springer bemühte sich zwar - in Anerkennung der unbestreitbaren Größe dieses Malers - um eine objektive Analyse, "ohne das geringste Vorurtheil für oder gegen den Meister"⁵⁾, jedoch werden in einigen Bemerkungen und auch in der Art der Beschreibung seine Vorbehalte deutlich. Auffallend ist bereits, daß Springer die Inhalte einzelner Bilder ausführlich 'nacherzählt', ohne damit, wie in den vorhergehenden Fällen, seine positiven oder negativen Kommentare zu verbinden. In diesem Vorgehen äußert sich eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Cornelius; außerdem sind es Hinweise auf die Problematik und die Konsequenzen dieser "idealistischen" Malerei, in denen Springers Standpunkt zum Ausdruck kommt. Einleitend bemerkte er, daß die Werke von Cornelius nur für "die Aristokratie der Bildung" berechnet seien und nur von dieser "verstanden und genossen

1) Springer (1858), a.a.O., S. 23.

2) Ebenda, S. 30/31.

3) Ebenda, S. 32.

4) Ebenda, S. 33.

5) Ebenda, S. 49.

werden" könnten. Wenn man von der Malerei "zunächst Befriedigung des Auges"¹⁾ verlange, dann sei der Ruhm dieses Malers unbegreiflich. Außerdem könne Cornelius nicht in Öl malen und die "Bewältigung des Materials läßt vieles zu wünschen übrig"²⁾. Seine Hauptstärke liege stattdessen "in den mit feinem Sinne für Rhythmik angeordneten Cartons und in der Erfindung ausgedehnter Gemäldezyklen", in denen "tiefe Gedanken in weiten Gestaltenreihen"³⁾ niedergelegt seien. Der Gehalt seiner Bilder sei im Laufe der Entwicklung immer komplizierter geworden und ohne die programmatischen Äußerungen des Malers nicht mehr zu entschlüsseln. Von einem "streng malerischen Standpunkte" ausgehend, müßten die Bilder der Glyptothek die höchste Wertung erfahren, da in ihnen der "Bildner noch nicht im Dichter und Philosophen aufgegangen" und das "Recht des Auges"⁴⁾ noch gewahrt sei. Demgegenüber habe in den Entwürfen für den Berliner "Campo Santo" der Dichter "über den Maler den Vorsprung gewonnen".⁵⁾ Das Verständnis der diesem Zyklus zugrunde liegenden, komplizierten Gedanken würde noch dadurch erschwert, daß Cornelius "eine absichtliche Verwicklung, eine mehr scharfsinnige als einfach klare, mehr reiche als folgerichtige Auseinandersetzung derselben" vorgenommen habe. Insofern sei es dem Maler zu danken, "daß er die Deutung selbst unternommen und das Führeramt, um dieses 'Epos mit Chorbegleitung' zu erklären, sich vorbehalten hat"⁶⁾. Das - vielleicht ungewollt - Ironische dieser Bemerkung scheint offensichtlich.

Diese kurzen Hinweise mögen genügen, um Springers zurückhaltende Einstellung zu Cornelius zu charakterisieren. Springer wollte die historische Bedeutung dieses Malers zwar nicht relativieren, jedoch stand er dessen reiner "Gedankenkunst" durchaus kritisch gegenüber.

Abschließend sollen noch einige Urteile von Springer über Maler erwähnt werden, die in diesem Zusammenhang relevant sind. Wie schon die übrigen Autoren wertete er Lessing relativ hoch, weil er in seinen Land-

1) Springer (1858), a.a.O., S. 49.

2) Ebenda, S. 49.

3) Ebenda, S. 51.

4) Ebenda, S. 53.

5) Ebenda, S. 55.

6) Ebenda, S. 56.

schaften den Idealismus zugunsten des Realismus überwunden habe. Bemerkenswert ist außerdem Springers Analyse der Biedermeierkünstler, in der ein verstärktes Interesse an "nationalen" Tendenzen deutlich wird. Springer wies darauf hin, daß die Verbindungen zum "deutschen Volkstume", die zu Beginn des modernen Kunstlebens bestanden hätten, im Laufe der weiteren Entwicklung teilweise verloren gegangen seien. Der "absolute Idealismus", der es "liebt .. über allem Realen und geschichtlich Gewordenen" zu schweben, habe sich nicht "von den Schranken einer bestimmten nationalen Anschauungsweise gefangennehmen lassen"¹⁾. Ebenso hätte die "Subjektivität der sogenannten Stimmungsmaler nicht zum historischen Ernst, zur sachlich-klaaren, allgemeingültigen Anschauung"²⁾ kommen können. Eine richtige Einschätzung des Nationalen sei erst in der Malerei seiner Zeit möglich geworden, "welche ohnehin im eigenen Kreise durch die Hinneigung zum Realismus dem Objektiven und Volksthümlichen einen Schritt näher trat"³⁾. Interessant ist hier die Verbindung von Realismus, Objektivität und Volkstümlichkeit, die auch in der folgenden Literatur immer wieder betont wurde.

Sie trug entscheidend dazu bei, daß die Frühromantiker zunehmend an Bedeutung verloren und stattdessen den Biedermeierkünstlern das Verdienst zugesprochen wurde, die eigentlichen Begründer einer "deutschen" Malerei und damit gleichzeitig die "größten" Romantiker zu sein.

Dementsprechend bewertete Springer besonders Ludwig Richter und Moritz von Schwind positiv. In seiner schon erwähnten Untersuchung von 1881 erklärte er, daß Schwind als letzter Vertreter romantischer Kunst "zugleich der größte Meister in ihren Kreisen wurde"⁴⁾. Durch seinen Humor unterscheide er sich wohltuend von den älteren Romantikern, er verstehe nicht nur "die geheimste Sprache des Volksgeistes"⁵⁾, sondern bewahre auch, "wenn er sie in Linien und Farben überträgt, liebevolle Treue und Wahrheit". Erst durch Schwind sei die "langentbehrte Einkehr in unser Volks-

1) Springer (1858), a.a.O., S. 137.

2) Ebenda, S. 138.

3) Ebenda, S. 138.

4) Springer (1881), a.a.O., S. 100.

5) Ebenda, S. 103.

thum" erreicht worden und seine Bilder würden "durch den naiven Reiz der Formensprache"¹⁾ jedem Betrachter unmittelbar verständlich. Dadurch habe er "viel Schwächen und Mängel seiner Vorgänger"²⁾ gesühnt.

In der folgenden Literatur wurden die wichtigsten Gedanken der bisher besprochenen Autoren übernommen und z.T. systematisiert. Für die bei Springer festgestellten Vorbehalte gegen Cornelius lassen sich allerdings keine Parallelen mehr aufzeigen. Die bestimmenden Aspekte sollen anhand einiger Beispiele kurz erläutert werden.

Bereits in der 1860 publizierten "Geschichte der deutschen Kunst" von Ernst Förster³⁾ läßt sich eine "Personalisierung" der künstlerischen Entwicklung zugunsten weniger Maler feststellen, die in der weiteren Literatur schließlich zu einer Konzentration auf einige, in ihrem Fach als "genial" bezeichnete Künstler führte: Overbeck für die religiöse, Cornelius für die nationalidealistische Richtung, Lessing als größter Landschaftsmaler, Schwind und Richter als Inbegriff der deutschen Volkskunst.

Die norddeutschen Romantiker blieben entweder unerwähnt (Adolf Rosenberg⁴⁾ und Wilhelm Lübke⁵⁾), oder wurden in wenigen kritischen Sätzen besprochen. Hermann Riegel⁶⁾ bezeichnete sie als unbedeutende Vorläufer

1) Springer (1881), a.a.O., S. 104.

2) Ebenda, S. 100.

3) Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. IV und V, Leipzig 1860. Wichtig ist außerdem Försters Publikation über Cornelius: P. v. Cornelius, 2 Bde., Berlin 1874.

4) Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst, Bd. II, Leipzig 1894 (2. Aufl.).

5) Wilhelm Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890.

6) Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes, Leipzig 1882, 2. Aufl. (1. Aufl. 1875).

Riegel veröffentlichte außerdem wichtige Untersuchungen über Peter von Cornelius:

Cornelius, der Meister der deutschen Malerei, Hannover 1866;
P. v. Cornelius, Festschrift zu des großen Künstlers 100. Geburtstag, Berlin 1883.

"romantischer Kunstübung". Runge, nur mit "mittlere(m) Talente" begabt, sei außer Stande gewesen, "sich aus den dunklen Gährungen seines Gemüthes zu jener freien Klarheit durchzuarbeiten, ohne welche eine bedeutende Kunstübung nicht möglich ist"¹⁾. Durch seine Kunst, "die man überspannt nennen könnte"²⁾, habe er sich keine feste Stelle "im Gedächtnis der Nation erringen können"³⁾. Die Schwäche von Friedrich sah Riegel in der einseitigen Überbewertung des Gefühls, einige seiner Landschaften würden sich "buchstäblich in den melancholischen Nebel reiner Empfindungen auflösen"⁴⁾.

Daraus müsse man schließen, daß die ersten Versuche, die romantische Kunstdarstellung zu realisieren, "geschichtlich gescheitert waren. An die Stelle bewährter Gesetzmäßigkeit, klarer Verständlichkeit und schönen Maßes war eine Phantastik getreten, welche nirgends eine sachliche Grenze anerkannte. Die Unmöglichkeit, das bloße individuelle Gefühl zum Gesetz der Kunst zu erheben, war thatsächlich erwiesen, und es war einleuchtend, daß nur dann Erfolge sich zeigen würden, wenn vor allen anderen Dingen zunächst dem Gefühle der Künstler ein großer Gegenstand Inhalt und Begeisterung verleihen konnte."⁵⁾

Dieser feste Halt sei in "Religion" und "Vaterland" gefunden worden und unter dem Einfluß des "klassischen Kunstgeistes und Styles" hätten sich daraus später die "großartigsten Erscheinungen"⁶⁾ entwickeln können. Riegel bezog sich hier auf die Nazarener als die eigentlichen "Begründer" romantischer Kunst, die in Einzelfällen eine "schöne und klassische Vollkommenheit" hätten erreichen können. Overbeck, der nicht ausschließlich deutsch-mittelalterlichen Vorbildern nachgegangen habe, gelangte zu einer "klassischen Stilreinheit" und Cornelius "streifte .. bald die romantischen Einseitigkeiten ab und ging allmählich zu einer klas-

1) Riegel, Geschichte des Wiederauflebens..., a.a.O., S. 236.

2) Ebenda, S. 237.

3) Ebenda, S. 238.

4) Ebenda, S. 240.

5) Ebenda, S. 240.

6) Ebenda, S. 241.

sischen Allgemeingültigkeit über"¹⁾.

Die "Mittelaltersehnsucht", auch von Riegel als Reaktion gegen die "fortschreitende Unterdrückung und Verhöhnung unserer Nation durch Napoleon und seine Helfershelfer"²⁾ bezeichnet, sei in dieser politischen Situation gerechtfertigt gewesen, um jedoch große Kunst zu erreichen, müsse das Primat der "klassischen Form" anerkannt werden.

Riegels Auffassung ist insofern interessant, als sie in den "romantischen" Tendenzen der Nazarener zwar einen entscheidenden Beitrag zur Förderung des nationalen Bewußtseins sieht, die historische Bedeutung ihrer Werke jedoch primär an dem Kriterium "klassischer Stilreinheit" mißt.

Darin liegt ein wesentlicher Grund für die beinahe hymnische Begeisterung, die den Werken von Cornelius in der Literatur des späteren 19. Jahrhunderts oft entgegengebracht wurde. Durch die harmonische Verbindung von nationalem Bewußtsein mit einem richtigen Gefühl für die Schönheit klassischer Formen, die man hier zu erkennen glaubte, wurde Cornelius zur "genialen" Verkörperung "deutscher Kunstgröße". Hermann Becker³⁾ erklärte, daß Cornelius "der Leiter und das Vorbild aller neueren deutschen Kunst"⁴⁾ sei. "Es ist wirklich staunenswert, wies sich mit diesem Meister die deutsche Kunst auf einmal und fast ohne Zwischenstufe von gänzlicher Nichtigkeit zu einer Höhe emporschwingt, auf welcher sie nie vorher stand, ja, welche kaum von der Kunst anderer Völker und Zeiten überstiegen wurde."⁵⁾ Erst Cornelius habe den Philologen das Verständnis für die griechische Mythologie eröffnet; "aus diesem urdeutschen Künstler und seiner urnordischen Kunstweise erstehen die Bilder wieder, die im südlichen Vaterlande der Kunst untergegangen waren"⁶⁾. Friedrich Pecht war der Auffassung, daß neben

1) Riegel, Geschichte des Wiederauflebens..., a.a.O., S. 275.

2) Ebenda, S. 250.

3) Hermann Becker, Deutsche Maler von A.J. Carstens bis auf die neuere Zeit, Leipzig 1888.

4) Ebenda, S. 42.

5) Ebenda, S. 60.

6) Ebenda, S. 61.

Lessing, Goethe und Schiller niemand "so großen Antheil an der Entstehung, Stärkung und Vertiefung des nationalen Geistes"¹⁾ gehabt habe wie Cornelius. Eine vergleichbare Vorstellung läßt sich auch bei anderen Autoren dieser Zeit feststellen²⁾; in ihr äußert sich einerseits die Neigung zur Verherrlichung des Genies, andererseits ein verstärktes Interesse an einer Bestimmung spezifisch "deutscher" Kunst.

Besonders der letzte Aspekt wurde für die Beurteilung der "Biedermeierkünstler" ausschlaggebend. Schon Lübke hatte erklärt, daß ein Künstler wie Ludwig Richter nur in Deutschland möglich sei: "er ist ein Zeugnis für die Klarheit, Kraft und Gesundheit des germanischen Geistes der Gegenwart."³⁾ In den Werken von Moritz von Schwind, so Lübke, komme "das Urgesunde, echt Volksthümliche des deutschen Gemüts"⁴⁾ zum Ausdruck, und Springer wies darauf hin, daß beide die "langentbehrte Einkehr in unser Volksthum"⁵⁾ ermöglicht und dadurch viele Schwächen ihrer Vorgänger gesühnt hätten.

"Klarheit", "Kraft" und "Urgesundheit" als Attribute "germanischen Wesens" ließen diese Künstler zur "volkstümlichen" Verkörperung "deutscher Kunstgröße" werden, deren idealer, intellektueller Gegenpol in Cornelius gesehen wurde. So habe in beiden Richtungen "die Wiedergeburt deutscher Nation" ihre künstlerische Vollendung gefunden, die im politischen Bereich nun "endlich .. auch durch die ruhmvollsten Taten das lang und heiß ersehnte Ziel, ein Volk wieder zu sein unter einem Haupte"⁶⁾ erreicht habe.

Gegen diese Verherrlichung nationaler Kunstgröße und "genialer" Einzelpersönlichkeiten läßt sich kurz vor der Jahrhundertwende erstmals eine deutliche Reaktion bei Adolf Rosenberg⁷⁾ feststellen, der der gesamten

1) Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen, Nördlingen 1877, S. 1.

2) Vgl. u.a. Riegel, a.a.O., S. 275 ff.; Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Stuttgart 1876, S. 258 ff.

3) Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, a.a.O., S. 438.

4) Ebenda, S. 908.

5) Springer (1881), a.a.O., S. 104.

6) Riegel, Geschichte des Wiederauflebens..., a.a.O., S. VI (Einleitung).

7) Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst, a.a.O.

"neudeutschen klassizistischen-romantischen Schule"¹⁾ äußerst distanziert gegenüberstand. Er kritisierte ihren "schroff nationalen Standpunkt"²⁾ und wies außerdem darauf hin, daß sie nicht die Kraft besessen hätte, "dem Ansturm des modernen Farbenrealismus erfolgreichen Widerstand zu leisten"³⁾. In dem letzten Punkt deutet sich bereits ein erneuter Geschmackswechsel an, der in der Folgezeit, so paradox es auch erscheinen mag, die Wiederentdeckung der Künstler mit vorbereitete, die von Rosenberg nicht erwähnt wurden: die norddeutschen Romantiker um Runge und Friedrich.

3.3. Mögliche Ursachen für das mangelnde Interesse an "romantischer" Malerei in diesem Zeitraum

Einleitend wurde schon darauf hingewiesen, daß von 1830 bis zur Jahrhundertwende "romantische" Malerei fast ausschließlich in Entwicklungsgeschichten europäischer oder deutscher Kunst Berücksichtigung fand und deshalb von einer "eigenständigen" Romantikrezeption in diesem Zeitraum kaum gesprochen werden kann. Darüber hinaus zeigte die Analyse der entsprechenden Literatur, daß auch in diesem allgemeinen Rahmen der künstlerische Wert romantischer Malerei relativ gering eingeschätzt wurde. Sie galt weitgehend als unvollkommene Vorstufe der durch Lessing, besonders aber durch Cornelius und die Biedermeierkünstler repräsentierten "Blütezeit" deutscher Kunst.

Der Versuch, mögliche Ursachen für das geringe Interesse an romantischer Malerei in dem hier angesprochenen Zeitraum festzustellen, ist insofern problematisch, als er nur begründete Thesen erbringen kann. Dennoch schien er in dieser rezeptionsgeschichtlich orientierten Arbeit notwendig und sinnvoll. Es genügte nicht, einen Bedeutungsverlust romantischer Malerei zu konstatieren, ohne sich um eine Begründung dieser Feststellung zu bemühen. Der wechselnde "Zeitgeschmack" kann zwar als wesentliches Element bezeichnet werden und verlangt deshalb noch eine ge-

1) Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst, a.a.O., S. 356.

2) Ebenda, S. 222.

3) Ebenda, S. 356.

nauere Bestimmung, jedoch ist er kein "Primärphänomen", sondern selbst durch tiefergreifende Veränderungen bedingt, die im folgenden in einigen Aspekten aufgezeigt werden sollen. Die Tendenzen, die in der kunsthistorischen Literatur festgestellt wurden, geben dabei die Richtung an, in der sinnvoll weitergefragt werden kann und haben zugleich Kontrollfunktion.

Eine mögliche Ursache für das mangelnde Interesse kann in der Entwicklung der romantischen Malerei selbst und ihrer zeitgenössischen Rezeption gesehen werden.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die norddeutschen Maler ein anderes Verhältnis zur Tradition hatten als die Nazarener. Für Runge und Friedrich gehörten die überlieferten Vorstellungen des christlichen Glaubens und der Kunst der Vergangenheit an, und sie bemühten sich deshalb um einen grundsätzlichen Neuanfang jenseits der Tradition. Die Hinwendung zur Natur (der "inneren" wie auch der "äußeren") als Vermittlerin religiöser Gehalte führte zu einer Umkehrung der bisher gültigen Rangordnung der Bildgattungen; nicht mehr der Historien- sondern der Landschaftsmalerei kam das Primat zu, sie sollte religiöse Empfindungen ausdrücken. Daß diese neue "Symbollandschaft" dann unterschiedlich konzipiert wurde, ist in diesem Zusammenhang unwesentlich. Bedeutsam erscheint jedoch der gemeinsame Ausgangspunkt: die Erkenntnis, daß eine Erneuerung von Religion und Kunst nicht durch eine "Wiederbelebung" der Vergangenheit möglich sei. Ihr entsprach ein "freiheitliches" nationales Bewußtsein, das vor den "Befreiungskriegen" auch für die Romantik mitbestimmend war.

Die auf einen deutschen Nationalstaat gerichteten Bestrebungen wandten sich im frühen 19. Jahrhundert zunächst "gerade gegen den monarchisch organisierten Machtstaat und gegen eine Gesellschaft, in der das soziale und wirtschaftliche Gruppeninteresse - und das heißt natürlich vor allem das Interesse der herrschenden Gruppen - den Vorrang hatte vor der Idee der Rechts- und Chancengleichheit aller Bürger und dem Gedanken der sozialen Gerechtigkeit"¹⁾. Vorrangiges Ziel war nicht die Einheit, sondern die Freiheit.

1) Lothar Gall, Die "deutsche Frage" im 19. Jahrhundert, in: Katalog der Ausstellung "1871 - Fragen an die deutsche Geschichte", Historische Ausstellung im Reichstagsgebäude in Berlin und in der Paulskirche in Frankfurt am Main aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Jahres der Reichsgründung 1871, S. 19 - 52, hier S. 21.

Dieser Ansatz, der für weite Kreise in Deutschland (und Europa überhaupt) bis 1848 bestimmend war, kann für die Nazarener kaum in Anspruch genommen werden.

Ihr Versuch einer Erneuerung von Religion und Kunst ging von einem restaurativen Ansatz aus. Sie glaubten, Inhalte, Formen und Stil einer als "vorbildlich" erkannten Vergangenheit für die Gegenwart fruchtbar machen zu können. Diese Rückbestimmung auf traditionelle Werte konnte zwar zu durchaus eigenständigen künstlerischen Leistungen führen, jedoch hatte die im allgemeinen unkritische Rezeption des Mittelalters eine gefährliche Verkennung der realen politischen Verhältnisse zur Folge. Die Verfestigung überkommener Herrschaftsstrukturen in der Ära Metternich wurde von ihnen unter dem Aspekt einer Wiedervereinigung von Religion und Staat anerkannt, deren Synthese man im Mittelalter verwirklicht sah.¹⁾ So hat "ihr bereits sehr weitgehend irrationaler Kultus der Nation als einer historisch gewachsenen Schicksalsgemeinschaft, der der einzelne zu dienen und der er sich notfalls zu opfern habe, einen antiaufklärerischen und antiindividualistischen Geist in Teile der nationalen Bewegung hineingetragen"²⁾.

Nun konnte für die zeitgenössische Rezeption allgemein eine Konzentration auf die Gruppe der Nazarener festgestellt werden, während die norddeutschen Künstler stärker im Hintergrund standen. An den Nazarenern

-
- 1) Vgl. hierzu u.a. das Gemälde von Heinrich Olivier "Die heilige Allianz", in der die von Alexander I von Rußland entwickelte Idee eines christlichen Friedensreiches in mittelalterlicher Architektur und mittelalterlichem Kostüm bildlich dargestellt wird. Die "Allianz" wurde darin unkritisch verherrlicht und ein Gedanke propagiert, der mit den ursprünglichen Freiheitsbestrebungen im frühen 19. Jahrhundert nichts mehr gemein hatte. Metternich hatte "durch eine leichte Redaktion des handschriftlichen Originals die Allianz auf dem Boden rationalen politischen Kalküls zurückgeführt .. Er verwandelte die Brüderlichkeit der Völker in eine solche der Fürsten, betonte deren patriarchalische Pflichten und beseitigte die Hinweise auf eine Erneuerung der Zeiten, die aus der Allianz folgen sollte." (Das Zeitalter der europäischen Revolution 1780 - 1848, herausgeg. u. verfaßt von Louis Bergeron, Francois Furet, Reinhart Koselleck, in: Fischer Weltgeschichte Bd. 26, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1969, S. 218).
- 2) Gall, Die deutsche Frage im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 30. Dieses Zitat, von Gall auf die gesamte Romantik bezogen, kann im Bereich der Malerei in erster Linie nur für die Nazarener gelten. In Literatur und Philosophie sind die Grenzen zwischen "fortschrittlichen" und "reaktionären" Gruppierungen nicht so eindeutig zu ziehen.

wurde besonders die Wiederbelebung des Nationalbewußtseins und der Religion hervorgehoben, die, wie schon Goethe betont hatte, in der "Krisenzeit" des frühen 19. Jahrhunderts verständlich gewesen sei. In künstlerischer Hinsicht galten sie bei ihren Kritikern als unschöpferisch und dilettantisch.

Diese zeitgenössische Einschätzung romantischer Malerei prägte die weitere Rezeption entscheidend mit. Einerseits führte sie dazu, daß die norddeutschen Künstler um Runge und Friedrich in Vergessenheit gerieten und der eigentliche Beginn romantischer Malerei bei den Nazarenern gesehen wurde. Andererseits hatte sie eine kritische Beurteilung dieser "Teilgruppe" zur Folge. Die einseitige Festlegung ihrer Kunst auf nationale und religiöse Werte, die sich primär an "außerkünstlerischen" Aspekten orientiert hatte, bewirkte, daß sie kaum noch um ihrer selbst willen gesehen und schließlich als unvollkommene Vorstufe der seit 1830 angesetzten "Blüte" deutscher Kunst bezeichnet wurde.

Unter dem einheitlichen Nenner des Nationalen und Religiösen, der in künstlerischer Hinsicht nur unzureichend eingelöst worden sei, geriet allmählich die gesamte romantische Malerei in Mißkredit. Was sich in der "Goethe-Zeit" über "neudeutsch religiös-patriotische" Kunst an negativen Urteilen ausgebildet hatte, institutionalisierte sich in der späteren Rezeption als "Vorurteil". Dabei wertete man die extremen Vorstellungen, die von einigen Nazarenern zeitweilig vertreten worden waren, als Ausdruck des Ganzen und verlor so den Blick für das, was daneben an künstlerisch Neuem entstanden war.

Aus der unterschiedlichen Entwicklung der verschiedenen romantischen Maler und ihrer Beurteilung durch die zeitgenössische Kritik resultierten nur auf den Einzelfall bezogene Gegenreaktionen.

Philipp Otto Runge z.B. war nur einem kleinen Kreis bekannt und dann auch unter sehr einseitigem Aspekt. Die Bewertung seiner Kunst orientierte sich primär an den "Tageszeiten", den Blumenzeichnungen, Scherenschnitten etc., während seine Bildnisse so gut wie unbekannt waren. Dadurch ließ sich sein Werk leicht auf das nur Ornamentale, Illustrative reduzieren. Die "Tageszeiten", deren symbolischer Gehalt ohne Kenntnis von Runges Interpretation kaum verständlich wird, galten weitgehend als gefällige "Zimmerdekorationen". Dementsprechend war seine unmittelbare

Wirkung relativ gering und die Beurteilung seiner Kunst in der Literatur der "Übergangsphase" ablehnend. Man sah ihn als "unkünstlerisch" an und hatte für seine "gesucht" symbolischen Kompositionen kein Verständnis.

Eine positive Bewertung Runges ist nur mit Kenntnis seines Gesamtwerkes möglich, die in dieser Zeit nicht vorausgesetzt werden kann.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die kurze Popularität von Caspar David Friedrich auf die einseitige Interpretation durch die zeitgenössische Kritik zurückgeführt werden kann. Man akzeptierte und schätzte seine Arbeiten als "Stimmungsbilder", die in diesem Sinne einem spezifischen Zeitgeschmack entsprachen. Das Aufkommen naturalistischer Vorstellungen bedeutete gleichzeitig die Abkehr vom Sentimentalismus.

An Friedrich wurde jetzt die "ungenau" Naturwiedergabe kritisiert und als mangelndes Können bezeichnet. Man erkannte nicht, daß Friedrich die Naturvorlage bewußt modifizierte, um den "transzendentalen" Gehalt "spürbar" werden zu lassen. Außerdem widerstrebte der "schwermütige" Grundzug seiner Arbeiten der Zeitstimmung und man versuchte, ihn zu rationalisieren, indem man ihn auf Kindheitserlebnisse zurückführte.¹⁾

Die Nazarener distanzieren sich im Laufe ihrer Entwicklung weitgehend von den extremen Vorstellungen der "römischen" Zeit und lieferten dadurch die Gründe für eine Ablehnung dieser Phase selbst. Overbeck, der in Rom blieb, beharrte zwar weiterhin auf seinem "orthodoxen" Standpunkt²⁾, die übrigen gaben jedoch die starr mittelalterlich-christliche Haltung besonders seit ihrer Rückkehr nach Deutschland auf. Aufschlußreich ist hier auch, daß Julius Schnorr v. Carolsfeld, in erster Linie jedoch Wilhelm von Schadow und Peter von Cornelius eine erneute Stabilisierung des Akademiebetriebs, den sie in ihrer Frühzeit heftig bekämpft hatten, herbeiführten.

Die politische und sozio-ökonomische Entwicklung nach 1830 läßt sich in drei Phasen untergliedern, die sich allerdings z.T. überschneiden;

-
- 1) Caspar David Friedrich fühlte sich am Tod seines älteren Bruders mitschuldig.
 - 2) vgl. besonders das Gemälde "Triumph der Religion in den Künsten" von 1840 (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main).

das Ende der ersten fällt zeitlich ungefähr mit der 48er Revolution zusammen, das der zweiten mit der Reichsgründung.

Bis 1848 kam die Reaktion gegen die "Romantik" sowohl aus einem konservativ-nationalen als auch einem politisch-liberalen Lager, wobei letztere jedoch ohne nachweisbaren Einfluß auf die im vorhergehenden Kapitel besprochene Literatur dieses Zeitraums blieb.

Der konservative Teil der breiten Bevölkerung unterstützte besonders nach dem innenpolitischen Mißerfolg der Befreiungskriege die traditionellen politischen und sozialen Kräfte. Die fortschrittlichen Vorstellungen der nationalen Reformbewegung waren durch den Wiener Kongreß zunichte gemacht worden: er hatte nicht zu einem nationalen Einheitsstaat geführt, durch den man sich "Rechts- und Chancengleichheit" für alle Bürger erhoffte, sondern zu einem lockeren Staatenbund, in dem der Einfluß des Adels weitgehend unangetastet blieb. Hauptziel des Deutschen Bundes "wird die Verfolgung aller liberal und national Gesinnten, die es auch nach dem Sieg der Reaktion noch wagen, Verfassung, Nationalvertretung und Pressfreiheit zu fordern"¹⁾. "In dieser Hinsicht freilich war sein Wirken .. über Jahrzehnte hin, bis an die Schwelle des Jahres 1848, sehr erfolgreich."²⁾ So blieb die nationale Reformbewegung während dieses ganzen Zeitraumes auf "die Zukunft verwiesen, auf den Tag, an dem ein unvorhergesehenes Ereignis die bisherigen Machtkonstellationen ins Wanken brachte"³⁾.

Diese politische Situation führte in breiten Bevölkerungskreisen zu einem Rückzug in die relative Sicherheit der "Privatsphäre". Dem entsprach in der Kunst das "Biedermeier", das in der "privaten" Idylle Bestätigung findet. Die von der Kritik als Hauptverdienste der "Romantik" herausgestellten Kriterien, Wiederbelebung des Nationalbewußtseins und der Religion, wurden hier in allgemeinverständlicher Form dargestellt, der Anspruch an den Rezipienten war gering. Die Arbeiten von Schwind und Richter sind "volkstümlich", was auf die der Frühromantiker nicht zutrifft. Man wandte sich einer "heilen", diesseitig orientierten Interpretation

1) Gall, Die deutsche Frage im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 57.

2) Ebenda, S. 33.

3) Ebenda, S. 34.

der Welt zu. (Vgl. die dementsprechende Bewertung frühromantischer Malerei in der Literatur als "abstrus", "nebelhaft" etc.)

Gleichzeitig ist die Malerei des Biedermeier auch "realistischer" als die der Frühromantiker und entsprach dadurch besser der Zeitstimmung. Nicht mehr der "utopische" Wunsch einer umfassenden Erneuerung von Religion und Kunst, die sich auf alle Lebensbereiche auswirken könne, stand im Vordergrund, sondern das durchaus "realistische" Ziel einer Bewältigung des "Mikrokosmos", der unmittelbaren Wirklichkeit.¹⁾

Demgegenüber sahen politisch-liberale oppositionelle Kreise in der "Romantik" die Keimzelle für Chauvinismus und Obrigkeitsdenken. Diese Beurteilung, die sich im Bereich der Malerei primär an den Nazarenern orientierte, war durch die einseitige zeitgenössische Kritik und die Entwicklung der "Romantik" selbst mitbedingt. Sie wurde prononciert von den Vertretern des "Jungen Deutschlands", im besonderen von Heinrich Heine, vertreten. Als allgemeine Merkmale dieser Richtung können die Wendung zur Politik und die Unterordnung der Künste unter einen sozialen Zweck bezeichnet werden. Die daraus resultierende Ablehnung der Philosophie des Idealismus und einer spekulativen Ästhetik, die Verspottung romantischer Mystik und die Reaktion gegen die Weimarer Klassik kennzeichnen diese Gruppe nur unzureichend. "Die Kehrseite ihrer schockierenden Negation liegt in einer neuen, nicht mehr nur deutschen Tendenz, die klassische Schranke zwischen Kunst und Politik, Dichtung und Zeitbewegung zu durchbrechen."²⁾ Heine konstatierte das Ende der "Kunstperiode", in der die Kunst "eine unabhängige zweite Welt, ... zwecklos wie der Weltbau selber" und ohne

1) Diese "realistischen" Ansätze in der Malerei können jedoch noch nicht mit dem verglichen werden, was in der gleichzeitigen Literatur z.T. erreicht wurde. Wenn G. Lukács darauf hinweist, daß in den dreißiger und vierziger Jahren "Tendenzen in der Richtung auf einen Realismus im westeuropäischen Sinne" feststellbar seien, so ist diese Aussage nur auf die Literatur anwendbar. "Je mehr die objektiven Bedingungen einer bürgerlich-demokratischen Revolution in Deutschland herangereift sind, desto stärker werden diese Bestrebungen ... Wenn Heine vom 'Ende der Kunstperiode' in Deutschland spricht, so meint er zweifellos eine solche neue Literaturentwicklung." (Georg Lukács, Die Grablegung des alten Deutschland, Reinbek 1967, S. 23.)

2) Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 111.

Bezug zu der "ersten wirklichen Welt" gewesen sei; Ziel müsse es stattdessen sein, den Widerspruch zur Wirklichkeit aufzuheben und eine neue Kunst zu entwickeln, die im Einklang mit ihrer Zeit stehe und die "nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht"¹⁾.

Unter diesen Voraussetzungen kann Heines Kritik an der "Romantischen Schule"²⁾ gesehen werden. Sie richtete sich sowohl gegen die übertriebene Wertung der Phantasie, die er, gemessen an der Realität seiner Zeit, als willkürliche Phantasterei verstand, als auch gegen die Poetisierung des Lebens, in der er eine kränkliche Fehlentwicklung sah. Besonders heftig war sein Angriff auf die Verherrlichung des Mittelalters und die damit eng verbundene reaktionäre Einstellung. Als die deutsche Nationalität und der Patriotismus des Deutschen gesiegt habe, der darin bestehe, "daß sein Herz enger wird, daß es sich zusammenzieht wie Leder in der Kälte, daß er das Fremdländische haßt .. und nur ein enger Deutscher sein will"³⁾, da "triumphierte auch definitiv die volkstümlich-germanisch-christlich-romantische Schule, die 'neudeutsch-religiös-patriotische Kunst'"⁴⁾.

1) Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 112.

2) Heinrich Heine, Die romantische Schule, München 1964 (Neuaufgabe), Die "Romantische Schule" entstand 1832/33 in Paris und wurde in einer Reihe von Aufsätzen in der Zeitschrift "Europe littéraire" veröffentlicht.

3) Ebenda, S. 28.

4) Ebenda, S. 29.

Zu ähnlichen kritischen Bemerkungen über die "Romantik" vgl. Der deutsche Vormärz, Texte und Dokumente, hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1969.

Hier nur noch ein Auszug aus dem Gedicht "Der Dampf um die Romantik" von W. Jordan (1846):

"Ihr möget Dome bauen, Klöster gründen,
Ihr mögt der Mystik falschen Schein entzünden,
Ihr mögt die schönen Ritterzeiten loben,
Da man gesperrt das Volk in Schweinekoben,
Ihr mögt verbreiten eure Muckerschriften

...

Ihr mögt zensieren für das liebe Leben, ...
Kurz, wirkt drauflos und ohne zu erröten:-
Ihr bannt doch nimmer in die Kinderschuhe
den Geist zurück, der einmal Mann geworden:
Laßt ihr mit eurem Kram in nicht in Ruhe,
So wird er euch samt der Romantik morden."

(Der deutsche Vormärz, a.a.O., S. 97 - 99).

Nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 wurde endgültig das Prinzip der "Einheit" wichtiger als das der "Freiheit". Immer mehr wollten "ein einheitliches, mächtiges Deutschland, wobei es ihnen immer gleichgültiger wurde, wieweit sich diese Einheit auf einen freiheitlichen Umbau im Inneren stützt ... Der deutsche Liberalismus wird nationalliberal, die Demokratie 'freisinnig'"¹⁾. So schrieb 1852 D.F. Strauß, ein ehemaliger Anhänger der Revolution: "Neben dieser Einheitsfrage betrachte ich das Mehr oder Weniger von Despotismus oder Konstitutionalismus, Junker- oder Demokratentum in den einzelnen deutschen Ländern als sehr gleichgültig."²⁾ Es kam zu einer Verselbständigung des nationalen Gedankens, der früher mit sozialreformerischen Bestrebungen verknüpft war.

Dieser "realpolitischen Orientierung an praktikablen Lösungen innerhalb der bestehenden Verhältnisse"³⁾ entsprach bis zu einem gewissen Grad die positivistische Grundhaltung der Mitte (und der 2. Hälfte) des 19. Jahrhunderts.

Auf dem wirtschaftlichen Sektor konnte Deutschland in den beiden letzten Jahrzehnten vor der Reichsgründung den ehemals beträchtlichen Rückstand gegenüber England und Frankreich aufholen. Über die Pariser Weltausstellung von 1867 urteilte ein deutscher Besucher selbstbewußt: "Unser Gußstahl war unerreicht; unser Glas und Papier standen auf der höchsten Stufe, in chemischen Produkten schlugen wir die englische und französische Konkurrenz. Unsere mechanischen Webstühle, Werkzeugmaschinen, Lokomotiven, standen englischen und amerikanischen mindestens gleich - und dieses Ziel war in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit erreicht worden."⁴⁾ Der ökonomische Aufschwung ließ die Forderung nach einem Einheitsstaat noch dringlicher und auch gerechtfertigt erscheinen.

Diese Vorstellungen, verbunden mit einem nüchternen Tatsachensinn, konnten auch in den Untersuchungen zur Malerei des 19. Jahrhunderts in die-

1) Georg Lukács, Die Grablegung ..., a.a.O., S. 7.

2) Zit. nach Gall (Hrsg.), Katalog der Ausstellung "1871 - Fragen an die deutsche Geschichte", a.a.O., S. 102.

3) Ebenda.

4) Ebenda, S. 130/131.

ser Zeit festgestellt werden.¹⁾ Sie führten zu einer verstärkten Kritik an den norddeutschen Romantikern und auch an den frühen Nazarenern. Die "hochfliegenden" Ideale beider Richtungen galten jetzt als wirklichkeitsfremd und undurchführbar. Demgegenüber setzte sich eine weitere Aufwertung von Lessing, Overbeck und besonders von Cornelius und den Biedermeierkünstlern durch, die jetzt als die eigentlichen Begründer nationaler Kunstgröße bezeichnet wurden. Vornehmlich in der Beurteilung von Cornelius kam außerdem der Wunsch nach einer Bestimmung "repräsentativer" deutscher Kunst zum Ausdruck, die "nationale" Werte mit klassischer Stilreinheit verbindet.

Die politischen Einheitsbestrebungen finden in der Literatur dieser Zeit in der Weise ihre angemessene Parallele, als sie versucht, eine "einheitliche", rein-deutsche Kunst nachzuweisen, die den Anspruch auf einen nationalen Einheitsstaat in künstlerischer Hinsicht rechtfertigt. Dem entspricht auch der mehr oder weniger offen ausgedrückte "Franzosenhaß", der besonders in den sechziger Jahren feststellbar ist.

Nach der Reichsgründung wurden diese Ansätze in jeder Hinsicht verstärkt. Die nationale Begeisterung darüber, "endlich nun auch durch die ruhmvollsten Taten das lang und heiß ersehnte Ziel, ein Volk zu sein unter einem Haupte"²⁾ erreicht zu haben, verstellte weitgehend den Blick für die wachsenden sozialen Konflikte. Der liberale politische Historiker Heinrich von Sybel schilderte enthusiastisch die Gefühle, die eine große Mehrheit seiner Zeitgenossen über die nationale Einigung bewegte: "Wodurch hat man die Gnade Gottes verdient, so große und so mächtige Dinge

1) Vgl. hierzu den Einfluß der Kunstvereine auf die Geschmacksbildung. Auf die Düsseldorfer Situation bezogen definierte ihn G. Pauli folgendermaßen: "Der in den Kunstvereinen organisierte Geist der 'gebildeten' Laien gab den Ton an. Durch Ankäufe, Aufträge, ermunternde Kritik ihrer literarischen Führsprecher lenkten die Bürger den Gang der Kunst und hauchten ihr ihren Geist ein, den Geist der Ordnung und Wohlanständigkeit, des Tatsachensinnes und der Nüchternheit. Nie ist eine Kunst zugleich so selbstzufrieden, so gebildet und so impotent gewesen wie die bürgerliche 'romantische' Malerei in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf." in: (Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1925, S. 120/21).

2) Hermann Riegel, a.a.O., S. VI.

erleben zu dürfen? .. Was zwanzig Jahre der Inhalt alles Wünschens und Strebens gewesen, das ist nun in so unendlich herrlicher Weise erfüllt." ¹⁾

Jakob Burckhardt beschrieb deutlich den dahinterstehenden machtpolitischen Anspruch und seine negativen Folgen: "Allein in erster Linie will die Nation (scheinbar oder wirklich) vor allem Macht. Das kleinstaatliche Dasein wird wie eine bisherige Schande perhorresziert; alle Tätigkeit für dasselbe genügt dem treibenden Individuum nicht; man will nur zu etwas Großem gehören und verrät damit deutlich, daß die Macht das erste, die Kultur höchstens ein ganz sekundäres Ziel ist. Ganz besonders will man den Gesamtwillen nach außen geltend machen, andern Völkern zum Trotz." ²⁾

Die nach Deutschland einfließenden Reparationsgelder, die die sog. "Gründerzeit" mit ermöglichten, ließen eine "Spekulationsfieber" entstehen, das "das behaglich dahinlebende Bürgertum der fünfziger und sechziger Jahre in eine Schicht ehrgeiziger und rücksichtsloser Kaufleute verwandelt" ³⁾. Dem Repräsentationsbedürfnis des neuen, finanzkräftigen Großbürgertums entsprach eine gleichfalls "repräsentative" Kunst. Überblickt man die Entwicklung der "offiziellen" Kunst in den folgenden Jahren, so erscheint schon von daher eine intensive Auseinandersetzung mit romantischer Malerei unmöglich. Der "wahnwitzige und wahnseelige Dekorationsschwindel" oder die Übertreibung des charakteristischen Ausdrucks, beide von Feuerbach als Modekrankheiten seiner Zeit bezeichnet ⁴⁾, bestimmten die Gemälde, die in breiten Kreisen begeisterte Anerkennung fanden. Die auf äußere Wirkung und Repräsentationswerte ausgerichtete Kunst von Piloty, besonders jedoch von Makart, Lenbach und den "kurzlebigen" Modernen Dahn und Hamerling erfreute sich einer "geradezu

1) Zit. nach Gall (Hrsg.), "1871 - Fragen an die deutsche Geschichte", a.a.O., S. 149.

2) Jakob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Gesammelte Werke Bd. 4, Darmstadt 1956, S. 70.

3) Richard Hamann, Jost Hermand, Gründerzeit, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. I, München 1971, S. 22.

4) Anselm Feuerbach, Vermächtnis, 6. Aufl., Berlin 1910, S. 246 ff.

fürstlichen"¹⁾ Wertschätzung. Neben diesen luxuriösen, raffiniert gemalten, großformatigen Bildern konnten die relativ bescheidenen Arbeiten der Romantiker kaum bestehen. Vergleicht man die prunkvoll ausgestatteten Ateliers von Makart oder Grützner mit dem karg eingerichteten Raum, in dem Friedrich malte, so wird dieser Unterschied deutlich.²⁾

Der selbstherrlichen Einschätzung des Künstlers entsprach ein "Geniekult", der auch in der Literatur dieser Jahre festgestellt werden konnte. Er führte dort zu einer Ausrichtung auf die "geniale" Einzelpersönlichkeit, die besonders in der Beurteilung von Cornelius deutlich wurde. Im Vergleich dazu galt die Malerei des frühen 19. Jahrhunderts als anspruchslos und unbedeutend.

Neben diesen allgemeinen Faktoren, die das mangelnde Interesse an romantischer Malerei mitverursacht haben könnten und die hier kurz skizziert wurden, scheinen auch die Themenstellungen und Zielsetzungen der Kunstgeschichte in der Zeit von 1830 bis zur Jahrhundertwende eine Auseinandersetzung mit diesem Bereich ausgeschlossen zu haben.

In der Nachfolge Winckelmanns entwickelte sich die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert in zwei polare Richtungen, deren wichtigste Vertreter Schnaase und Burckhardt waren. Schnaases methodischer Ansatz basierte auf Hegels Geschichtsphilosophie; "das Erste und Letzte, was ihn fesselte, war", wie es Ernst Heidrich formulierte, "der Anblick nicht so sehr der Kunst als ihrer Geschichte."³⁾ Sein Interesse an den einzelnen Kunstwer-

1) Hamann, Hermand, Gründerzeit, a.a.O., S. 30.

2) Vgl. hierzu die Beschreibung der Ateliers von Makart und Grützner bei Hamann, Hermand, Gründerzeit, a.a.O., S. 24 - 26 und zu C.D. Friedrich das Gemälde von G.F. Kersting, C.D. Friedrich in seinem Atelier (1812), Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West). Für die "oppositionellen" Künstler dieser Zeit, die größtenteils nicht in den damaligen Kunstzentren Berlin, München und Wien arbeiteten, können z.T. ähnliche Merkmale festgestellt werden (Vgl. Hamann, Hermand, Gründerzeit, a.a.O.).

3) Ernst Heidrich, Beiträge zur Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 61.

ken, "die ihm nur als Glieder eines großen Zusammenhanges von Wert sein konnten"¹⁾, war nur "indirekt", die gedankliche Konstruktion umfassender historischer Zusammenhänge wesentlicher als die unmittelbare sinnliche Anschauung. Der entwicklungsgeschichtliche Ansatz, der Qualitätsurteile weitgehend ausschloß, implizierte bis zu einem gewissen Grad eine Gleichrangigkeit "hoher" und "niedriger" Kunstepochen. Unter diesen Voraussetzungen konnte theoretisch auch romantische Malerei von Bedeutung sein, jedoch nur - und das erscheint hier als wesentlich - als Teilbereich des übergreifenden historischen Zusammenhanges.

Demgegenüber ging es Burckhardt "nicht um Begriffe, um etwas Gedankliches, Abstraktes, sondern um Anschauung und um Eindrücke von höchster sinnlicher Lebendigkeit."²⁾ Er war der Auffassung, daß ein Kunstwerk nicht in erster Linie als historisches Dokument gesehen werden dürfe, sondern "daß es nach der Art seiner Entstehung eine zeitlose Existenz besitze ... diese einfache Tatsache, die durch das vorwiegend historische Interesse Schnaases und der Hegelianer, in anderer Weise aber ebenso durch die Peregrianten und Urkundenforscher in den Hintergrund gedrängt worden war, wurde wiederum der Ausgangspunkt auch für die historische Behandlung der Vergangenheit"³⁾. Entgegen dem nivellierenden Objektivitätsstreben Schnaases hatte Burckhardt den "Mut", "sein Urteil einzusetzen und das Große groß und das Kleine klein zu finden"⁴⁾. Burckhardts vorrangiges Interesse galt der italienischen Renaissance, in der er eine Harmonie von "Schönheitssinn" und "Menschenverstand", "Sinnlichkeit des Lebensgefühls" und ein ganz auf sich selbst gegründetes "Selbstbewußtsein der Persönlichkeit" erkannte. Was für ihn ihre einzigartige Bedeutung ausmachte, war "ein Vorzug der Gesinnung, der Weltanschauung"⁵⁾.

1) Heidrich, Beiträge zur Methode der Kunstgeschichte, a.a.O., S. 62.

2) Ebenda, S. 69.

3) Ebenda, S. 72.

4) Ebenda, S. 73.

5) Ebenda, S. 77.

Diese Auffassung unterstützte das Primat "klassischer", anerkannt "großer" und in sich geschlossener Kulturepochen. Unter dieser Voraussetzung erscheint es als folgerichtig, daß der romantischen Kunst nur geringe Bedeutung zukommen konnte; gemessen an der Höhe klassischer Phasen der Kultur muß die Zeit des frühen 19. Jahrhunderts als "chaotisch" erscheinen.

Eine weitere Richtung der Kunstgeschichte, die besonders in der Gründerzeit an Bedeutung gewann, beschäftigte sich vornehmlich mit dem "großen Individuum", dem genialen Künstler. Die Monographien von Hermann Grimm und Carl Justi waren die wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiet. Zu Grimm bemerkte Heinrich Wöfflin: "Überall ist er ausgegangen von den Heroen; nur was sich in dominierenden Individuen verkörperte, schien ihm wertvoll. Die Kleinen und Anonymen ließ er gern beiseite."¹⁾ Auch von daher wird das geringe Interesse an romantischen Malern verständlich, die sich der Möglichkeit einer "Heroisierung" weitgehend entzogen. Erwähnenswert ist hier noch, daß Grimm, der sich in erster Linie mit Raffael und Michelangelo beschäftigte, auch eine Untersuchung über Peter von Cornelius publizierte²⁾, einen Künstler, der auch in den Arbeiten über die Kunst des 19. Jahrhunderts dieser Jahre als überragend bezeichnet worden war.

1) zit. nach Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Düsseldorf 1966, S. 227/28.

2) Hermann Grimm, Cornelius und die ersten fünfzig Jahre nach 1800, in: Fünfzehn Essays, Neue Folge, Berlin 1875.

4. WIEDERENTDECKUNG ROMANTISCHER MALEREI IM ZUSAMMENHANG MIT DER BERLINER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG

4.1. Die Ausgangssituation

Im vorhergehenden Kapitel wurde versucht, mögliche Ursachen für das Desinteresse an romantischer Malerei in der Zeit von 1830 bis 1900 nachzuweisen. Dabei konnte eine Entwicklung festgestellt werden, die von Ablehnung zu Unkenntnis führte.¹⁾ Gegen Ende des Jahrhunderts war es nicht mehr möglich, sich ein umfassendes Bild von den künstlerischen Bestrebungen dieser Zeit zu machen, da sich mittlerweile ein großer Teil der Hauptwerke vergessen in Depots oder in Privatbesitz befand. Einer Neuwertung mußte demnach eine gründliche Materialsammlung vorausgehen.

Erste Ergebnisse in dieser Richtung wurden in den neunziger Jahren von den Norwegern Andreas Aubert und Bernt Grönvold und dem Hamburger Alfred Lichtwark erzielt. Ausgangspunkt ihrer Forschung war dabei zunächst noch nicht der Wunsch, den Gesamtkomplex der Kunst im frühen 19. Jahrhundert objektiver zu sehen und deshalb möglichst umfassendes Material über die verschiedenen Künstler zu sammeln, sondern das persönliche Interesse an einzelnen Malern oder lokalen Traditionen.

Aubert, der in Berlin im Zusammenhang mit einer geplanten Dahl-Monographie Bilder von Caspar David Friedrich besichtigen wollte, stieß bei den zuständigen Kunsthistorikern auf Unverständnis; man versicherte ihm, dieser Maler habe nie existiert.²⁾ "Der deutscheste von Deutschlands Malern", so erklärte Aubert, "ist von Deutschland vergessen. Die deutsche Kunstgeschichte, die damit begann seine Gestalt zu verzeichnen bis sie zum Zerrbild ward, scheint damit enden zu wollen, ihn aus ihren Annalen auszurangieren."³⁾ Daß sich diese Befürchtung nicht bewahrheitete, war nicht zuletzt das Verdienst von Aubert, der wichtiges Material zu Fried-

1) und zwar bezogen auf den Bereich "nicht-akademischer" Malerei.

2) erwähnt bei: Heinz Demisch, Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart 1959, S. 17.

3) Andreas Aubert: Caspar David Friedrich, in: Kunst und Künstler, 3. Jg. 1904 - 1905, Berlin 1905, S. 197/198.

rich sammelte und die ersten grundlegenden Aufsätze schrieb.¹⁾

Der Maler Grönvold veröffentlichte 1896 eine Autobiographie von Friedrich Wasmann²⁾ und vermittelte darüber hinaus erste Kenntnisse über Martin Rohden.

Lichtwark, dessen umfassende Kulturarbeit in diesen Jahren entscheidenden Einfluß ausübte³⁾, beschäftigte sich unter stark lokal-hamburgischem Gesichtspunkt mit der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts.⁴⁾

Seine bedeutendste Entdeckung auf diesem Gebiet war Philipp Otto Runge, dessen Hauptwerke er nach intensiver Forschung zusammengetragen und größtenteils für die Hamburger Kunsthalle erworben hatte.

Die Bedeutung dieser ersten Bemühungen um eine Neuwertung einzelner Künstler des frühen 19. Jahrhunderts konnte jedoch erst einige Jahre später voll erkannt werden, d.h. erst zu einem Zeitpunkt, als eine umfassendere Kenntnis der Malerei dieser Jahrzehnte vorausgesetzt werden konnte.

Hier liegt die bahnbrechende Leistung der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906, in der vergessene Künstler erstmals wieder einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurden und durch die Gegenüberstellung mit Bekanntem eine objektivere Sicht der historischen Situation ermöglicht wurde.

-
- 1) Andreas Aubert, Der Landschaftsmaler Caspar David Friedrich, Kunstchronik N.F. VII, 1895, S. 281 ff.
ders.: Aus Friedrichs Nachlaß: In: Kunst und Künstler, 4. Jahrg. 1905 - 1906, Berlin 1906, S. 295 f.
ders.: Caspar David Friedrich, "Gott, Freiheit, Vaterland", Berlin 1915.
 - 2) Bernt Grönvold (Hrsg.), Friedrich Wasmann, München 1896.
 - 3) Zur Bedeutung von Alfred Lichtwark vgl. u.a. Gustav Pauli, Einleitung zu: Alfred Lichtwark, Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Hamburg 1924.
 - 4) Alfred Lichtwark, Hamburgische Aufsätze, Hamburg 1917;
ders.: H. Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 - 1850, München 1893;
ders.: Briefe an Max Liebermann, Hamburg 1947 und Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth, Hamburg 1957, hg. von C. Schellenberg.

4.2. Die Intentionen der Veranstalter

Die Planung der Ausstellung begann zu einem Zeitpunkt, als in weiten Kreisen die Kritik an der Traditionslosigkeit des wilhelminischen Reiches wuchs und sich ein verstärktes Interesse an nationalen Elementen der Kultur ausbildete.¹⁾ Diese Tendenz beeinflusste auch die Initiatoren der Berliner Jahrhundertausstellung. Die Pariser Centennale hatte in aller Deutlichkeit gezeigt, daß die offizielle Kunst in Deutschland weitgehend schlechte Kopie französischer Vorbilder war. Die einzige Möglichkeit, dem Eindruck völliger Abhängigkeit von europäischen Einflüssen zu begegnen, schien in einer Rückbesinnung auf die Künstler zu liegen, die sich außerhalb dieses Einflußbereiches entwickelt hatten und von denen deshalb eine gewisse Eigenständigkeit zu erwarten war.

Dementsprechend formulierte der Direktor der Nationalgalerie, Hugo von Tschudi²⁾, die Intention der Veranstalter³⁾ folgendermaßen: "Die Werke all jener Bescheidenen und Vergessenen, die Werke aus der aufrechten Jugendzeit jener, die später im Kampf um die Kunst und Gunst verdarben und jener Stärkeren, die sich mühsam wieder auf sich selbst besannen, zu sammeln, schien eine wichtige Aufgabe von nationaler Bedeutung. Man durfte so hoffen, eine Vorstellung der gesunden Kräfte zu geben, die unter günstigeren Bedingungen der deutschen Kunst wohl zu einer glänzenden Wirkung verholfen haben würden,

1) Vgl. hierzu Jost Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, a.a.O., S. 8 ff.

2) Hugo von Tschudi, der ehemalige Assistent Wilhelm von Bode an der Gemäldegalerie, war seit 1896 Direktor der Berliner Nationalgalerie, seit 1909 Leiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Besondere Verdienste erwarb er sich durch seine Bemühungen um moderne Kunst, die sowohl in Berlin als auch in München heftig kritisiert wurden. Gegen alle Widerstände gelang es ihm in beiden Städten, Arbeiten zeitgenössischer Künstler zu sichern, die heute zu den Meisterwerken beider Galerien zählen. Zur Bedeutung Tschudis vgl. u.a.:

Paul Ortwin Rave, Jahrhundertwende und Jahrhundertausstellung, in: E. Redslob zum 70. Geburtstag, Berlin 1954, S. 161 ff.;

Karl Scheffler, Die fetten und die mageren Jahre, München/Leipzig 1948, S. 236 ff.

3) Die Ausstellung wurde von Hugo von Tschudi, Waldemar von Seidlitz, Alfred Lichtwark und Franz Reber organisiert. Beratend wirkte auch Julius Meier-Graefe mit.

deren stille und redliche Arbeit aber doch nicht ohne Anteil an dem Erfolg der Auserwählten war."¹⁾ Tschudi verstand hierunter all die Kräfte, die sich unabhängig vom Einfluß der Akademien entwickelt hatten und die, weil deren Macht beinahe unumschränkt war, isoliert blieben und schnell vergessen wurde, die jedoch den "gesundesten und lebensvollsten Teil der künstlerischen Produktion"²⁾ ausmachten. In diesen Aussagen werden indirekt bestimmte nationale Vorstellungen deutlich, die in der Folgezeit einseitig ausgewertet werden konnten. Attribute wie bescheiden, gesund und redlich sollten hier eine "eigenständige" deutsche Kunst charakterisieren und sie damit von der "unselbständigen" akademischen Malerei absetzen. Das Auffallende daran ist, daß diese Attribute keine künstlerische, sondern eine "moralische" Qualifikation ausdrücken und dadurch implizit auch diese "eigenständige" nationale Kunst "moralisch" auf eine höhere Ebene gehoben wird als die akademische.

Schon Lovis Corinth sah darin einen entscheidenden Faktor; in seiner aufschlußreichen Ausstellungsbesprechung³⁾ weist er nachdrücklich auf die Gefahren einer einseitigen Bewertung nach angeblich "nationalen" Kriterien hin, die nach seiner Auffassung fälschlich mit Qualität verwechselt werden und damit gleichzeitig auch zu einer Verkenntung der heterogenen Möglichkeiten "nationaler" Ausdrucksformen führen. Rückblickend erscheinen seine Äußerungen zu diesem Problem nahezu prophetisch, zumal er selbst posthum der nationalsozialistischen Kunstpolitik zum Opfer fiel,⁴⁾ die eine ihrer Wurzeln in dieser Tendenz zu einer Aufwertung nationaler Elemente zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat, die sich allerdings bei den Initiatoren der Jahrhundertausstellung aus einer

1) Hugo von Tschudi, in: Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der Königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906, München 1906, S. XI.

2) Ebenda.

3) Lovis Corinth, Die Deutsche Jahrhundert=Ausstellung in der Nationalgalerie, in: Gesammelte Schriften, Maler-Bücher Bd. 1, Berlin 1920, S. 80 - 84.

4) Das Spätwerk des Künstlers fiel während des Nationalsozialismus in die Rubrik der sog. "entarteten Kunst", vgl. hierzu u.a.: Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts, München 1940, S. 300 ff.

durchaus stimmigen und zu diesem Zeitpunkt richtigen Ausgangsüberlegung ergeben hatte.

Ausgehend von der These der Veranstalter, daß die in der Ausstellung gezeigten Bilder vergessener Künstler "die Eigenart des deutschen Wesens" gegenüber fremden Einflüssen bewahrt hätten, versuchte Corinth, diese "Eigenart" anhand der Objekte zu bestimmen. Die Bilder der Nazarener, "eine schwächliche Verdünnung Raffaelscher Kunst", scheinen auf "Frömmigkeit und Familienleben" als typisch deutsche Merkmale hinzudeuten; und er fährt fort: "Zwar gibt es diese Merkmale auch bei den anderen Völkern, aber der Deutsche will nun einmal alles, was Gemüt heißt, in ureigenstem Besitz haben. Es hängt diesem spezifisch 'deutsch' Benanntem immer etwas Anekdotisches an ... Ein Hahn, der auf einem Misthaufen nach Körnern scharrt, gehört als Motiv noch aller Welt an; reckt er aber den Hals und kräht, so ist das 'deutsche' Malerei ... Ein Mensch auf einer Gartenbank im Mondschein ist nichts Besonderes; spielt er aber dazu Violine und ist schlecht gemalt und noch schlechter gezeichnet, so können wir überzeugt sein, daß er 'deutsche Empfindung' widerspiegeln soll ... Ich will gerne sagen, daß diese Maler tüchtig gewesen sind ... aber im Geiste sehe ich diese Künstler immer mit Schlafmütze und langer Pfeife bewaffnet und während des Malens ein Kind wiegend."¹⁾ Mag man diese Beurteilung zumindest in Hinblick auf Künstler wie Caspar David Friedrich²⁾ als ungerecht empfinden, so zeigt sie jedoch bereits sehr deutlich, welche Probleme aus einer Bewertung dieser Künstler unter "nationalen" Vorzeichen entstehen konnten.

Hier sollte allerdings nicht der verzerrende Eindruck entstehen, daß für Tschudi solche Kriterien in ihrer möglichen inhaltlichen Festlegung relevant gewesen wären. Es geht vielmehr darum zu zeigen, in welcher Richtung die genannten Attribute interpretiert werden konnten und in der Folgezeit tatsächlich interpretiert wurden. Für Tschudi, den engagierten Förderer und Kenner moderner, insbesondere französischer

1) Corinth, Die Deutsche Jahrhundert=Ausstellung ..., a.a.O., S. 83.

2) Philipp Otto Runge wurde von Corinth wegen seiner "charaktervollen Porträtgruppen" ausgeklammert, die "geradezu genial zu nennen" seien (Ebenda, S. 83).

Kunst, ging es nicht um eine prinzipielle Aufwertung deutscher Kunst, sondern um den Nachweis nicht-epigonalen Entwicklungen.

Auch Guido Joseph Kern definierte die Situation ähnlich wie Tschudi: "Indem sie (die Kunstgeschichte, Anm. d. Verf.) den Maßstab ihrer Kritik den Werken eines Cornelius entnahm, gelangte sie zu einer Unterschätzung des Eigensten und vielleicht des Besten, das die Kunst jener Epoche hervorgebracht hat.. Hier Wandel zu schaffen, ist der Sinn der 'Deutschen Jahrhundertausstellung'."¹⁾

Damit ist gleichzeitig der Bereich bezeichnet, in dem die grundlegende Bedeutung der Ausstellung lag: sie behandelte zwar den Zeitraum von 1775 - 1875, ihr eigentlicher Erfolg gründete sich jedoch auf die Präsentation der "inoffiziellen" Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hier wurden die wichtigsten Resultate erzielt. Die Konfrontation mit den Arbeiten von Friedrich, Kersting, Runge, Wasmann, Oldach, Speckter, Rohden etc.²⁾ - also denjenigen Künstlern, die, bedingt durch das Primat der "Heiligen Trias Düsseldorf, München, Berlin"³⁾, von der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergessen oder kaum beachtet wurden - hatte eine Umkehrung in der Beurteilung der historischen Situation zugunsten der "Neuentdeckungen" zur Folge.

1) Guido Joseph Kern, Die deutsche Jahrhundertausstellung, Berlin 1906, S. 8.

2) Verzeichnis der ausgestellten Werke vgl. Katalog der "Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875", Königliche Nationalgalerie Berlin, Januar - Mai 1906. Im Vorwort des Kataloges wird darauf hingewiesen, daß man den Künstlern des frühen 19. Jahrhunderts bewußt breiteren Raum gegeben hatte.

3) Machowsky, Ein Jahrhundert deutscher Kunst, a.a.O., S. 490.

4.3. Beurteilungskriterien der zeitgenössischen Rezensenten

Hier stellt sich die Frage nach den Ursachen dieses Anschauungswandels. Nimmt man den theoretischen Fall an, daß die Ausstellung wenige Jahre früher stattgefunden hätte, so würden sich daraus mit einiger Wahrscheinlichkeit keine Konsequenzen ergeben haben. Ein Publikum, das sich an Malern wie Makart, Piloty, Defregger etc. orientierte, hätte an den vergleichsweise bescheidenen Arbeiten z.B. eines Caspar David Friedrich kaum Interesse haben können. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich diese Situation jedoch durch den Einfluß des Impressionismus entscheidend geändert. Ein Vergleich mit den bestimmenden Beurteilungskriterien der Berliner Rezensenten erhärtet diese These: als positive Werte werden malerisch-anschauliche Elemente, natürliche Farbe, Bewältigung der Lichtprobleme, Spontaneität des Eindrucks etc. genannt.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Kritik an Philipp Otto Runge, der von Lichtwark als Vorläufer des Pleinairismus neu in die Kunstgeschichte eingeführt worden war.¹⁾ Diese Qualifikation erwies sich in der Ausstellung im Vergleich mit anderen Malern der Zeit als ungerechtfertigt. Die Rezensenten zeigten sich enttäuscht, daß Runge die in ihn gestellten Erwartungen nicht erfüllen konnte, und sie beurteilten ihn dementsprechend distanziert. Kern bemerkte, daß Lichtwark "über die Grenzen einer vorurteilsfreien Kritik hinausgegangen (sei), indem er Runge auch als Bahnbrecher auf dem Gebiete der Freilichtmalerei bezeichnet hat. Unseres Erachtens liegt gerade die Schwäche Runges in der Farbe."²⁾ Tschudi erklärte, daß die Bilder gerade das vermissen ließen, "was man in ihnen erwartet, die Wiedergabe von Luft und Licht im Sinne des Pleinairismus."³⁾ Und Heilbut folgerte daraus: "Für Runge schließt die Prüfung, welcher er in der Jahrhundertausstellung unterzogen wird, nicht günstig

1) u.a. zu einem Bild von Max Liebermann: "Das Polo finde ich sehr mächtig als Ausdruck der Bewegung, als Raum, als Farbe (die Erfüllung des Rungeschen Programmes: Licht, Farbe und bewegendes Leben - nach 100 Jahren)". Alfred Lichtwark, in: Briefe an Max Liebermann, a.a.O., S. 136.

2) Kern, Die deutsche Jahrhundertausstellung, a.a.O., S. 18.

3) Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst, a.a.O., S. XX.

ab. Er erweist sich in den entscheidenden Teilen als ein would-be-Maler."¹⁾

Dieses Beispiel zeigt, wie stark das Urteil von einer Sehweise bestimmt war, die sich an den deutschen Impressionisten orientierte. Nicht Licht-works Ansatz, sondern die Qualität des Malers, auf den er ihn anwandte, wurde angezweifelt. Die Einsicht, daß Runge auch an anderen Kriterien gemessen werden könnte, klingt nur in vagen Vermutungen an. Nur Tschudi erkannte, daß die einseitige Festlegung auf einen impressionistischen Maßstab Runges Werk geschadet habe, ohne daraus jedoch neue Beurteilungsansätze abzuleiten. Die Schwierigkeit, daß man einerseits Runges malerische Fähigkeiten anzweifelte, andererseits jedoch seine Bedeutung für die Entwicklung der Kunst schon zu diesem Zeitpunkt unumstritten war, löste man durch eine Trennung von Theorie und Praxis: Runge habe gedanklich zur modernen Malerei übergeleitet, er sei jedoch nicht in der Lage gewesen, seine Vorstellungen ins Bild umzusetzen. Diese Unterscheidung zwischen Wollen und Können wurde zu einem wichtigen Ansatzpunkt, der von der Romantik-Forschung immer wieder als Ausweg benutzt wurde, wenn formale Unzulänglichkeiten erkannt wurden, die eine positive Bewertung hätten zweifelhaft erscheinen lassen können.

Der Einfluß des deutschen Impressionismus auf die Beurteilung der Berliner Ausstellung soll noch an einigen Beispielen verdeutlicht werden. Als wichtigste Neuentdeckung wurde Caspar David Friedrich gefeiert. Heilbut bezeichnete die Ausstellung als Triumph für diesen Maler, die übrigen Autoren urteilten ähnlich, sieht man von der durch einen prinzipiell anderen Ansatz motivierten Kritik ab, die Lovis Corinth gegen den Künstler vorbrachte (s.o.). Berücksichtigt man den Maßstab der Kritik, so erscheint diese Wertung verständlich und folgerichtig. Schon die thematische Fixierung auf den Bereich der Landschaft begünstigt eine am Impressionismus orientierte Betrachtungsweise: die Betonung malerisch-anschaulicher Werte gegenüber gedanklich-abstrakten scheint hier stärker als in der "Figurenmalerei" angelegt zu sein. Das Objekt entzieht sich weitgehend kritischer Reflexion, stattdessen fordert es Unmittelbarkeit des Eindrucks durch natürliche Farbe, Licht und Atmosphäre. Probleme

1) Emil Heilbut, Die Jahrhun-ertausstellung in der Nationalgalerie, in: Kunst und Künstler, 4. Jahrg. 1905 - 06.

der Komposition, deren Bewältigung eine gewisse Distanz zum Objekt verlangen, erscheinen zweitrangig, da sie zum Teil bereits im vorgegebenen Naturgegenstand gelöst sind.

Unter diesen Aspekten erhielten die Arbeiten von Friedrich eine neue Bedeutung und Aktualität, sie wurden jedoch zugleich einseitig festgelegt. Untersucht man daraufhin die Aussagen der Rezensenten, so fällt auf, daß nur die Gemälde, die der eigenen Vorstellung entsprachen, ausführlich behandelt wurden und daß Elemente, die nicht in dieses Bild paßten, übergangen oder als unwesentlich bezeichnet wurden. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht folgende Charakterisierung des Malers durch Tschudi: "Mit Staunen vernehmen wir einen Künstler, der Vieles und Ungewöhnliches zu sagen hat. Freilich ist das, was zu uns spricht, nicht gerade das, was seine Zeitgenossen heraushörten: der melancholische Grundton, die mystischen Erregungen, die Kreuze auf Bergspitzen geben ... die Gefühlsschwelgerei der Freunde ... oder die Ossianstimmung ... Diese ganze Romantik, die vielleicht auch dem Künstler selbst die Hauptsache war, tritt vor uns zurück vor dem Neuen, das sich hier dem sehenden Augen an landschaftlicher Schönheit erschlossen hat.. die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelnden Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt zum erstenmal auf deutschem Boden in die Erscheinung ... Da das Wesentliche die Wiedergabe des atmosphärischen Lebens, der Natur im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten ist, so treten ganz neue Motive in den Kreis des Darstellbaren, die von dem nur für das Formale geschulten Auge nicht beachtet wurden."¹⁾ Indem Tschudi bewußt von der Intention des Künstlers und dem Urteil der Zeitgenossen abstrahierte und das Werk isoliert, nur in seiner Wirkung auf den modernen Rezipienten sah, öffnete er den Blick für die Erkenntnis neuer Elemente, die bis dahin durch die Macht der Tradition verstellt waren. Hier wird deutlich, daß eine veränderte Erfahrungswirklichkeit ästhetische Qualitäten am Kunstwerk erkennbar machen kann, die zur Zeit seiner Entstehung noch nicht als solche gesehen werden konnten, die jedoch in gleicher Weise "wahr" (d.h. nachprüfbar) sind, wie die, die für den Maler selbst wesentlich waren. Dem entspricht die These von Jauß,

1) Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst, a.a.O., S. XXVII.

"daß sich ästhetische Werte wie überhaupt das 'Wesen' der Kunstwerke nur prozeßhaft in den verschiedenen Gestalten ihres Wahrgenommenwerdens zeigen, nicht aber als bleibende Substanzen faßbar sind."¹⁾

Tschudi verließ jedoch da diese objektive Grundlage, wo er auch die Entstehung von Friedrichs Kunst aus seiner eigenen "modernen" Vorstellung erklärte. So kam er zu der falschen Schlußfolgerung, daß die große Anzahl neuer, bis dahin nicht kunstwürdiger Motive, in dem beherrschenden Wunsch nach Wiedergabe "atmosphärischen Lebens" begründet sei, durch den auch die unbedeutendsten Naturgegenstände künstlerisch aufgewertet würden. Wie die schriftlichen Äußerungen des Künstlers belegen, ist jedoch die Erweiterung landschaftlicher Motive auf die Auffassung zurückzuführen, daß sich Natur auch in ihren kleinsten Teilen als "Schöpfung Gottes" manifestiere und deshalb alle landschaftlichen Gegenstände gleichrangig und theoretisch "kunstwürdig" seien; d.h. weiter, daß die Wiedergabe "atmosphärischen Lebens", wie Tschudi es nannte, nicht Selbstzweck und damit Ziel der Darstellung war, sondern nur ein Mittel, um den religiösen Gehalt aller Natur zu verdeutlichen.

Weniger präzise, jedoch in der Grundrichtung gleichbleibend, beurteilten die anderen Rezensenten Friedrich. So kritisierte Heilbut an dem Gemälde "Die Lebensstufen"²⁾ die "Bestimmtheit und Lehrhaftigkeit" der Figuren und Schiffe und fuhr fort: "Das hindert nicht, daß hier in der Flut, deren Blau.. wie von phosphorizierenden roten.. Löschpapiertönen durchsetzt ist, von dem Naturzauber - eine fahlrote Luft ist über dem Meere und wirkt auf seinen blauen Schimmer - eine unendlich keusche Übersetzung gegeben wird. In vollendeter Harmonie schließen sich diesem phosphorizierenden Meer die milden grau und grünen Töne vorn in der Standpartie an.. Sogar mit den doktrinären Schiffen söhnt man sich aus."³⁾ Dieser letzte Satz ist bezeichnend: die Hauptelemente des Bildes, die seinen Inhalt bestimmen, werden als störende Requisiten behandelt. Die Intention des Malers, die verschiedenen Lebensstufen zu symbolisieren,

1) Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S. 247.

2) Museum der bildenden Künste, Leipzig.

3) Heilbut, Die historische Landschaftsausstellung in der großen Berliner Ausstellung 1905, in: Kunst und Künstler, 3. Jahrg. 1904 - 05, S. 522 - 523.

bleibt unberücksichtigt. Stattdessen wird die eigentliche Bedeutung des Bildes in der Harmonie von Farbe und Licht gesehen, eine Qualität, die in dieser Weise nur dem modernen Rezipienten bewußt werden konnte.

Charakteristisch ist auch die sehr positive Bewertung der inhaltlich anspruchslosen Bilder von Kersting und Oldach. Bei dem einen rühmte man die Schönheit der Farben, die "alle Schatten durchleuchtende Atmosphäre"¹⁾, bei dem anderen die Intimität, den Stimmungsgehalt im Sinne der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Heilbut stellte der "Primitivität" Runges die "Altmeisterlichkeit" Oldachs gegenüber.²⁾

Damit sind die wichtigsten Beurteilungskriterien genannt: inhaltliche und kompositionelle Fragen hatten nur sekundäre Bedeutung, die Qualität eines Bildes hing vom Grad der Beherrschung malerischer Werte (Licht, Farbe, Atmosphäre) und deren harmonischer Verbindung ab, die sich als "Stimmung" ausdrückte.

Dieser Maßstab führte konsequent zu einer distanzierten Einschätzung der Nazarener und besonders Cornelius'. Tschudi sprach von ihrem "ärmlichen" Talent und Dülberg bemerkte: "Wir müssen die spärlichen Anzeichen einer auch hier sich regenden malerischen Begabung verfolgen."³⁾

Ansätze hierzu sah man in den Frühwerken, die - vor der Gründung des Bundes entstanden und deshalb noch nicht an außerkünstlerischen Vorstellungen orientiert (religiösen Dogmen) - noch eine gewisse Unmittelbarkeit in der Wiedergabe eines Eindrucks erkennen lassen würden; außerdem in landschaftlichen Einzelstücken, auf die sich die einengende nazarenische Lehre nur bedingt auswirken konnte.

Der "impressionistische" Bewertungsmaßstab der Rezensenten hob endgültig die Vorrangstellung der akademischen Malerei auf, er hatte jedoch gleichzeitig eine neue Einseitigkeit in der Beurteilung der historischen

1) Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst, a.a.O., S. XXVIII.

2) Heilbut, Die Jahrtausendausstellung ..., a.a.O., S. 255.

3) Franz Dülberg, Die deutsche Jahrtausendausstellung zu Berlin 1906, Leipzig 1906, S. 13.

Situation zugunsten der "norddeutschen Romantiker" zur Folge.¹⁾ Obwohl durch diesen Interpretationsansatz neue Elemente erkannt werden konnten, wurde er jedoch durch seine Verabsolutierung der Intention der Künstler in den wenigsten Fällen gerecht. Hier mußte in der Folgezeit unter Berücksichtigung der Quellen ein objektiveres Maß erarbeitet werden.

4.4. Richard Hamann und die Jahrhundertausstellung

Methodisch und inhaltlich nimmt die Rezension von Richard Hamann²⁾ eine Sonderstellung ein. Die Ausstellung selbst gab lediglich den äußeren Anlaß für eine umfassende Analyse der bestimmenden künstlerischen Richtungen des gesamten Jahrhunderts. Unter Berücksichtigung der politisch-ökonomischen Bedingungen sollte die Arbeit den Nachweis einer alle Unterschiede übergreifenden, einheitlichen Entwicklungslinie erbringen. Schon der Untertitel "Betrachtung über Entwicklung und Zusammenhänge in der deutschen Malerei" verweist auf die Intention des Autors: es ging ihm primär nicht um eine isolierte Bewertung einzelner Künstler oder Gruppen, sondern um den Gesamtkomplex (1775 - 1875) und damit gleichzeitig um die Begründung der These, daß er auf eine Grundstruktur reduzierbar sei. In der Einleitung zur "Deutschen Malerei im 19. Jahrhundert"³⁾ von 1914 formulierte Hamann seinen Ansatz noch deutlicher: "Denn wenn dies Buch eine Tendenz hat, dann die, die Geschichte der deutschen Malerei des 19.

1) Albrecht Haupt sah hier die Gefahr eines Verlustes "nationaler" Kontinuität; über die Ausstellung schrieb er rückblickend: "... da gingen uns die Augen auf: wir hatten eine Kunst, eine Malerei gehabt, wo wir bisher nichts als Leere und mißlungenes Streben, einfache Unfähigkeit gesehen hatten. Aber dafür sind mit umso größerer Wucht Männer wie Cornelius und Genossen, Kaulbach, Piloty, Makart ... in den Abgrund verdammt worden ... die einstweilige Reaktion gegen sie ist allzu maßlos, als das sie nicht Schaden bringen müßte. Denn sie hat uns der Verbindung mit der Zeit unserer Väter beraubt; hat die Tradition gestört, die allein uns die künstlerischen Mittel aller unserer Vätergenerationen dauernd gebrauchsfähig und nutzbar erhalten konnte." (In: Der deutsche Backsteinbau der Gegenwart und seine Lage, Leipzig 1910, (2. Aufl.), S. 4).

2) Richard Hamann, Ein Gang durch die Jahrhundertausstellung, Berlin 1906.

3) Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig und Berlin 1914.

Jahrhunderts als etwas Ganzes, mit eigener und konsequenter Entwicklung zu erweisen."¹⁾

In der Folgezeit setzte sich Hamann häufiger mit diesem Thema auseinander.²⁾

Die Hauptargumente der Berliner Rezension wurden weitgehend beibehalten und z.T. wörtlich übernommen, einige Aspekte systematisiert und in Einzelheiten erweitert. Grundsätzliche Abweichungen von der ersten Kritik lassen sich jedoch nicht feststellen. Deshalb ist es vertretbar, alle Arbeiten des Autors zu diesem Thema trotz ihres zeitlichen Abstandes als Einheit zu betrachten.³⁾

Die Berliner Ausstellung hatte gezeigt, daß sich im 19. Jahrhundert in Deutschland neben der offiziellen (akademischen) Kunst eine auf malerische Werte ausgerichtete "intime" Kunst entwickelt hatte. In dieser Linie erkannte man jetzt fortschrittliche, moderne Malerei vorbereitende Tendenzen.

Hamann schloß sich diesem Urteil an und konstatierte als Wesensmerkmale offizieller Kunst den Hang zum Monumentalen, Repräsentativen, die Vorliebe für gedanklich-abstrakte Inhalte und eine daraus resultierende Unanschaulichkeit und Abwertung der sichtbaren Natur. Demgegenüber lasse sich die inoffizielle Malerei gerade durch ihren Verzicht auf alles Repräsentative, für den auch die kleinen Formate ein Indiz seien, und die Hinwendung zu Natur, Farbe und Licht charakterisieren.

Während sich die "intime" Malerei immer stärker ausgebildet habe, lasse sich für die Monumentalkunst bzw. das "Monumentale in der Kunst" eine rückläufige Tendenz nachweisen. "Und obwohl letztere bisher stets in erster Linie für die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland herangezogen wurde und auch zu ihrer Zeit das öffentliche Interesse beherrschte, hat es eine Berechtigung, die idealistischen Bestrebungen der hohen Kunst, abstrakte und unsinnliche Vorstellungen zu

1) Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. V.

2) Neben dem oben zit. Werk: Geschichte der Kunst, Berlin 1932 und: Der Impressionismus in Leben und Kunst, Berlin 1907.

3) In der Beschreibung läßt sich jedoch ein Umschwung von "impressionistisch" zu "expressionistisch" gefärbter Wortwahl feststellen (vom Stimmungs- zum Ausdruckhaften).

symbolisieren und zu anderen als rein ästhetischen Zwecken anschaulich zu machen, an die zweite Stelle zu rücken und als Um- oder Abwege der Entwicklung des rein bildlichen Schauens und malerischen Genießens aufzufassen. Denn die Entwicklung geht von der Gebundenheit zur Freiheit, von dem Unsinnlichen zum sinnlich Anschaulichen, vom bloß Gefühlten zum Gesehenen mit dem Ziel: in Form und Inhalt dem Auge immer mehr zu geben, was seinen eigensten Bedürfnissen entgegenkommt."¹⁾

Eine ähnliche Begründung für die Vorrangstellung der "inoffiziellen" Kunst hatte schon Tschudi gegeben. Neu und erstaunlich ist jedoch bei Hamann, daß er in einem zweiten Schritt diese "moderne" Bewegung in der Kunst mit einem soziologischen Phänomen in Beziehung setzte: er erkannte eine Parallelität zwischen der Entwicklung des bürgerlichen Empfindens im allgemeinen Bewußtsein und des Malerisch-Anschaulichen²⁾ in der Kunst ab circa 1775. In beiden Faktoren sah er die Grundkräfte des gesamten Zeitalters, sie hätten dessen einheitliche Struktur bedingt. Der zeitliche Ablauf vollzog sich nach Hamann in drei "rhythmisch gleichbleibenden Perioden"³⁾, deren Beginn im politischen Bereich jeweils von einem verstärkten emanzipatorischen Interesse des Bürgertums getragen und in einer zweiten Phase durch eine reaktionäre Gegenbewegung zurückgedrängt worden sei. Parallel dazu stellte er in der Kunst eine Hinwendung zu Natur und Beobachtung fest, die in einer "Blütezeit malerischer Formgebung" kulminierte und in einem "Welkwerden in impressionistischer Auffassung endete"⁴⁾, in der im Bild die Objektivität der Natur durch die Subjektivität der Empfindung verdrängt worden sei. Gegen diese auflösenden Tendenzen habe sich dann jeweils wieder der Wunsch nach der "Gebundenheit monumentaler Kunst"⁵⁾ gerichtet, der von dem Streben nach erneuter Verankerung des menschlichen Lebens in einer höheren Gewalt getragen worden sei. Dadurch sollte "die Male-

1) Hamann, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 2.

2) Inhaltlich durch eine Loslösung von religiöser und patriotischer Gebundenheit gekennzeichnet.

3) Hamann, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 3.

4) Ebenda.

5) Ebenda.

rei von neuem in den Dienst der Religion"¹⁾ gestellt werden. "Religion" meint hier offensichtlich konfessionelle Gebundenheit, die sich durch die Übernahme "vorformulierter" Konzepte auf die Entwicklung des Schöpferischen in der Kunst hemmend auswirken mußte, was Hamann für die Nazarener nachzuweisen versuchte.

Durch die Reduzierung der Kunst des 19. Jahrhunderts auf eine reaktionäre und eine progressive Linie und die gleichzeitige Periodisierung der "modernen" Bewegung, die in ihrer Aufteilung nach Geburtsdaten in Ansätzen auf Wilhelm Pinders Generationenlehre²⁾ vorausweist, erhielt Hamann einen Raster, in den sich die gesamte künstlerische Produktion dieses Zeitraums einordnen ließ. Die erste Periode umfaßte nach Hamann ungefähr die Zeit von 1775 - 1820; sie begann mit einer Rückkehr zu Natur und Beobachtung, die sich in der Malerei der Aufklärung als "Einfachheit und Stille" geäußert habe und endete in romantisch subjektivistischer Stimmungsmalerei und Gefühlsimpressionismus. Die gesamte Periode sah er als literarisch bedingt an. Die reaktionäre Gegenbewegung sei dann von den Nazarenern ausgegangen, die sich um eine Wiederbelebung der Monumentalkunst bemühten.

Die zweite Periode reichte von 1830 - 1860; in ihr habe am Anfang in der Biedermeiermalerei das Portraithafte und Gegenständliche vorherrscht. Genaue Wiedergabe der Naturvorlage, technische Perfektion und "lokale Bindung" seien charakteristisch. Sie endete nach Hamann mit einer mehr internationalen Strömung, mit einer Raum und Gegenstand auflösenden Stimmungskunst, gegen die sich dann die Malerei der Gründerzeit gerichtet habe.

Die letzte Periode, die eigentliche "Moderne" der Malerei, setzte mit dem Naturalismus der achtziger Jahre ein, der sich aus Opposition gegen den Formalismus der Gründerzeit entwickelt habe und führte dann zum Impressionismus, der in neuester Zeit durch eine reaktionäre Gegenbewegung verdrängt würde, "die die Strenge und Einfachheit der Form, der Linie der Fläche sucht und alle Kunst an die höheren Aufgaben der

1) Hamann, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 3.

2) Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation, München 1961 (Neuauf-
lage, 1. Aufl. 1926).

Architektur zu binden sucht, so daß intime Malerei von dieser Seite her schon nichts mehr zu gelten scheint."¹⁾

Daß eine so einheitliche Systematik der Vielfältigkeit und Ambivalenz künstlerischer Ausdrucksformen nicht immer gerecht werden konnte, soll an anderer Stelle durch wenige Beispiele erläutert werden. Die negative Komponente des methodischen Ansatzes lag in der Tendenz, das Einzelobjekt nicht mehr in seiner jeweiligen Besonderheit, sondern nur noch als Beleg für eine übergreifende Gesamtidee zu sehen.

Hier stellt sich jedoch zunächst die Frage, wie Hamann unter diesen Voraussetzungen "romantische" Malerei definierte und welche konkreten Ergebnisse er für ihre Beurteilung erreichte. Thema und methodischer Ansatz bedingten, daß er sie nicht als Einzelphänomen, sondern als Teilbereich eines historischen Ablaufes auffaßte. Innerhalb seines Systems ordnete er die norddeutschen Romantiker der romantisch-subjektivistischen Spätphase der ersten Periode zu und stellte sie damit in die progressive, "moderne" Linie, die er in der Entwicklung zu einer ungebundenen "intimen" Kunst sah. Unter dieser Voraussetzung erscheint es konsequent, daß er die Nazarener nicht in seine periodische Abfolge einbezog, sondern als eine reaktionäre Gegenbewegung bezeichnete, die die "moderne" Entwicklung aufzuhalten versucht habe. Das implizierte auch, daß die Nazarener für ihn keine "romantischen" Künstler waren, da er das "Romantische" als eine Teilstufe der progressiven Linie verstand.

Hier wird bereits deutlich, daß Hamanns Definition der Romantik nur wenig mit der gängigen Periodenbezeichnung gemeinsam hat, sondern eine bestimmte Qualität ausdrückt. An seiner Analyse der Malerei bis 1820 ist erkennbar, was er darunter verstand:

Wilhelm von Kobell leitete nach Hamann zur romantischen "Generation" über. Besonders in dessen Schlachtenbildern sah er "romantische" Elemente verwirklicht. Hierzu seine Beschreibung der "Belagerung von Kosei (1807)"²⁾: "Das Bedürfnis nach dem Unendlichen, dem unbestimmt Grenzenlosen und Totalen hatte diese zusammenfassend gesehene Landschaft entstehen lassen. Sie ist ganz lyrisch empfunden, die Stimmung reinen Schau-

1) Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 7.

2) Neue Pinakothek, München.

ens, der Kontemplation, fern von aller Schlachtstimmung. Nichts Bekanntes, Gegenständliches bietet sich dem Auge, nichts Objektives, allein das subjektive Bedürfnis, das Beisichsein der Seele ist hier gemalt. Die Staffage, obwohl Offiziere auf Ausblick, wiederholt den lyrischen Grundton, das Hineinsehen ins Bild. Und dies Stückchen bestimmterer Durchführung ist dennoch im romantischen Geiste gehalten, durch das geistreiche des Arrangements ... so daß scheinbar absichtslos ein pikantes Durcheinander von Figuren und Uniformen den Vordergrund belebt. Am Rand spinnt sich das Netzwerk entlaubter Bäume, unplastisch, völlig unnaturalistisch, dekorativ über die Fläche, auch damit das Feine, Nervöse, Fleckige betonend. Auch die Farbe hat etwas Beunruhigendes, Unausgesprochenes."¹⁾

Diese Beschreibung enthält eine kaum trennbare Mischung von richtigen und zu weitgreifenden Beobachtungen, sie bringt dem Betrachter das Bild näher, wie sie es ihm auch zugleich entfremdet. Würde man nur diese Beschreibung und nicht das Gemälde kennen, so könnte man annehmen, hier sei von einem rein impressionistisch aufgefaßten Landschaftsbild die Rede. Sie vermittelt den Eindruck eines subjektiven, in Farbe und Licht aufgelösten "Stimmungsbildes". Die im Gemälde selbst nachweisbaren "realistischen" Elemente, besonders die genaue Wiedergabe der Vordergrundszene, die nüchterne Darstellung der Soldaten und Pferde, finden kaum Berücksichtigung - und damit auch nicht die Aspekte, die in der früheren Literatur betont wurden. Hamanns Beschreibung ist daher in doppelter Hinsicht bemerkenswert: sie vermittelt die Erkenntnis neuer Werte, die im Bild zum Teil nachweisbar sind, verstellt jedoch durch deren einseitige Hervorhebung den Blick für die auch vorhandenen realistischen Elemente.

Hamann bezeichnete das "Romantische" als Stil, der sich in einer subjektiven Stimmung ausdrücke, der lyrisch, gegenstands- und raumlos sei, der durch "geheimnisvolle und ungewöhnliche Situationen" die Seele und durch Licht und Farbe das Auge erzeuge. Die "Gesinnung der romantischen Zeit"

1) Hamann, Ein Gang durch die Jahrtausendausstellung, a.a.O., S. 9. Ähnlich auch folgende Charakterisierung: "Das Treffen bei Bar sur Aube (1814) ist förmlich ein Hymnus auf die Stimmung des Endlos-Weiträumigen und Eintönigen, des Absoluten." (Ebenda.)

komme besonders da zum Ausdruck, wo "irgend eine Beleuchtung, eine atmosphärische Wirkung oder eine farbige Sensation"¹⁾ festgehalten worden sei. Im Ganzen habe man jedoch nicht vermocht, dieses "Programm" auszufüllen, "es fehlt das starke Temperament, die Kraft des Könnens ... Das Romantische blieb auch in der Malerei mehr Traum als Leben"²⁾. Unter diesen Voraussetzungen sah er Caspar David Friedrich als das überragende künstlerische Talent; in seinem Werk seien die positiven wie auch die negativen romantischen Tendenzen vereinigt, dadurch erweise er sich als "Sohn seiner Zeit". Die größten Wirkungen habe er dann erreicht, wenn er einfache, natürliche Motive zu "reiner, satter Farbigkeit" steigerte und "ganz im musikalischen Sinne auf Farbe und Harmonie"³⁾ hinarbeitete. "So gibt eine Harzlandschaft von 1811 nur eine ebene Wiese, die sich an die Berge heranzieht. Aber ein intensiver Akkord von sattem Grün der Wiese und tiefem Lila mit einem zu diesen schweren Farben kontrastierenden, köstlich leicht und locker gefärbten Wolkenhimmel löst allen Raum und alle Form in Farbe auf."⁴⁾ Kritik übte er an den Bildern, in denen er die Harmonie der Stimmung durch zu starke Herausarbeitung von Einzelheiten gestört sah oder die er thematisch als zu anspruchsvoll empfand (hier besonders: "Tetschener-Altar" und "Eismeer"). Daraus ergab sich, wie auch bei den übrigen Rezensenten der Berliner Ausstellung, eine deutliche Vorrangstellung rein landschaftlicher Darstellungen, in denen atmosphärische Wirkungen, Licht und Farbe in vollkommener Harmonie ausgedrückt seien. Unter diesen Voraussetzungen wird nicht unmittelbar verständlich, wie Hamann zu einer positiven Bewertung Runges kommen konnte. Er selbst wies noch darauf hin, daß die "Romantik", wie er sie verstand, das Portrait als Darstellung des "Bekannten und Bestimmten"⁵⁾ weitgehend vermieden habe. Von daher erwies sich also eine Einordnung Runges in die Romantik als problematisch; andererseits ließ er sich jedoch auch nicht in die "reaktionäre" Gegenströmung integrieren.

1) Hamann, Ein Gang durch die Jahrhundertaussstellung, a.a.O., S. 20.

2) Ebenda, S. 14.

3) Ebenda, S. 20.

4) Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 27.

5) Hamann, Ein Gang durch die Jahrhundertaussstellung, a.a.O., S. 23.

Hamann löste diese Schwierigkeit durch eine nicht ganz schlüssige Argumentation, in der sich zeigte, daß seine einleitend aufgestellte Systematik nicht auf alle Künstler anwendbar war.

Anfangs hatte er erklärt, daß die Entwicklung zum Malerisch-Anschaulichen in der Kunst, die sich in drei Stufen vollzogen habe, jeweils durch eine Reaktion zurückgedrängt worden sei, die sich um eine Wiederbelebung des Monumentalen in der Kunst bemüht habe. Hier gab er diesen Ansatz wieder auf und behauptete eine Parallelität beider Richtungen, wobei er Runge in einer mittleren Position sah. In Runge gipfelte nach Hamann die "malerisch-plastische Charakterdarstellung einer bürgerlich heroischen Epoche, die in der Größe der Gesinnung dem Unendlichkeitsdrang des Romanischen verwandt und doch in der Betonung des Willens, der Festigkeit ihr in gewisser Weise opponiert, dieser so leicht den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vollziehende Stil."¹⁾ Dadurch verliert seine Trennung in eine progressive und eine reaktionäre Linie, der er eine "ungebundene" bzw. "gebundene" Kunst zuordnete, an Einsichtigkeit; Elemente, die er ursprünglich nur der fortschrittlichen Richtung zugewiesen hatte, benutzt er jetzt auch zur Charakterisierung der "gebundenen" und und damit der nach seiner Definition "rückschrittlichen" Kunst. Er erreichte so zwar eine differenziertere Beurteilung Runges als die übrigen Rezensenten, weil er sich hier nicht auf einen "impressionistischen" Maßstab beschränkte, geriet jedoch in Widerspruch zu seinem systematischen Ansatz.

Die Einordnung der Nazarener in seine systematische Abfolge ließ sich schlüssiger begründen, führte jedoch zu einer einseitigen Bewertung ihrer Kunst. Die Betonung der Vorbildlichkeit mittelalterlicher Kunst, die Bindung an überlieferte Formen der Religion und ein "christlich-absolutistisches Staatenwesen" rechtfertigten ihre Einstufung in die reaktionäre Gegenbewegung. Ihre Malerei war auf Grund dieser Voraussetzungen im Vergleich zu der der fortschrittlichen Richtung stärker bedingt, allerdings lassen sich auch Elemente feststellen (besonders in Zeichnungen und Landschaftsszenen), die nicht auf diese Linie reduzierbar sind.

1) Hamann, Ein Gang durch die Jahrtausendausstellung, a.a.O., S. 23.

Hamanns Arbeit kann als einer der ersten Versuche bezeichnet werden, die Kunst des 19. Jahrhunderts zu systematisieren und zu deuten. Das Bestreben, eine übergreifende Entwicklungslinie nachzuweisen, hatte dabei häufig eine einseitige Betrachtungsweise zur Folge und verdeckte die Unterschiede zwischen den Künstlern der jeweiligen Gruppen. So erweist sich z.B. eine Verbindung zwischen Kobell, Koch, Friedrich und Dahl nur bedingt als stichhaltig. Die Ähnlichkeiten, die Hamann hier aus einer vergleichbaren "romantischen" Grundstimmung ableitete und in malerisch-anschaulichen Werten nachzuweisen versuchte, können nur eine grobe Orientierung geben und nivellieren in manchen Fällen die Besonderheiten dieser Künstler. Auch in der Beurteilung der Nazarener erweist sich sein Ansatz als zu starr.

Hamann verzichtete in seiner Aufteilung nach Generationsgruppen auf die Verwendung des Begriffs "Romantik" als Periodenbezeichnung; stattdessen benutzte er ihn zur Charakterisierung des "Stils", der sich seines Erachtens aus einer subjektivistischen Spätphase malerisch-anschaulichen Empfindens ergeben hatte. An anderer Stelle bezeichnete er ihn (wie auch den Impressionismus) als "Stil der Erschöpfung"¹⁾, der sich in der gesamten Kunstgeschichte immer wieder nachweisen lasse. So erfuhr der Begriff "Romantik" eine Ausweitung, durch die er zur Bestimmung der "historischen" Romantik unbrauchbar wurde.

Diese kritischen Anmerkungen zu der in einigen Fällen zu engen Systematik Hamanns sollten jedoch nicht die in seiner Zeit emanzipatorische Bedeutung seines Ansatzes nivellieren. Wenngleich Hamann einerseits durch die Reduktion der Kunst des 19. Jahrhunderts auf eine zyklische Abfolge "progressiver" und "reaktionärer" Entwicklungen den einzelnen Künstlern nicht immer gerecht werden konnte und dadurch manchmal auch zu nicht ganz schlüssigen Gruppierungen kam, so ermöglichte sie andererseits jedoch auch präzisere Einsichten in die Gesamtzusammenhänge als eine rein kunstimmanente Betrachtungsweise. Faßt man seinen Ansatz nicht als apodiktisch-starres System, sondern als mögliches "Denkmodell" zur Klärung größerer Entwicklungslinien auf, so wird dessen grundlegender Erkenntniswert deutlich.

1) Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Berlin 1907, hier zit. nach J. Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, a.a.O., S. 8.

5. ROMANTIKREZEPTION NACH DER BERLINER JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG

5.1. Vorbemerkung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts trafen unterschiedliche Faktoren zusammen, die eine spezielle Romantikforschung erst ermöglichten und ihre weitere Entwicklung nachhaltig beeinflussten.

Im Zusammenhang mit der Berliner Jahrhundertausstellung wurde schon auf die Bedeutung des Impressionismus hingewiesen, besonders für das neue Interesse an den norddeutschen Romantikern.

Außerdem konnte die Hinwendung zu einer eigenständigen "nationalen" Kunst als ein Motiv bezeichnet werden, das die Planung und Organisation der Ausstellung entscheidend beeinflusste.

Dieses nationale Element kam hier jedoch nicht so offen zum Ausdruck wie in anderen kulturellen Bereichen. Besonders in den Geisteswissenschaften dieser Jahre läßt sich ein verstärktes Interesse an genuin deutschen Phasen der Kulturgeschichte feststellen. Unter diesem Vorzeichen wurden die deutsche Gotik wie auch die Romantik aufgewertet. Im Bereich der Literaturwissenschaft waren es vor allem die Arbeiten von Ricarda Huch¹⁾ und Oskar Walzel²⁾ über die Romantik, die diese national-orientierte Richtung beeinflussten. Ausgehend von einer antipositivistischen Einstellung stand der Wunsch im Vordergrund, nationale "Ganzheiten" zu bestimmen und dadurch zum Bewußtsein nationaler Identität beizutragen.

Prononcierter wurden solche Vorstellungen von völkischen Kreisen vertreten. Kritik an der Traditionslosigkeit der eigenen Zeit, verbunden mit einer Reaktion gegen die moderne Zivilisation im weitesten Sinn, führten in den folgenden Jahren zur Gründung unterschiedlicher national-orientierter wie auch nationalistischer Interessengruppen.³⁾ Ideale wie "Deutsch-

1) Ricarda Huch, Die Romantik, Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, erstmals erschienen 1899 - 1902, hier zit. nach der Neuauflage, Tübingen 1951.

2) Oskar Walzel, Deutsche Romantik, Leipzig 1908.

3) Auf die große Anzahl der z.T. extrem unterschiedlich motivierten Volkstums- und Heimatschutzbewegungen, die in dieser Zeit entstanden, soll hier nicht näher eingegangen werden. So einflußreiche Vertreter wie Lichtwark, Schultze-Naumburg, Avenarius und Bartels lassen

tum", "Reinheit" und "Heimat" unterstützten eine Rückbesinnung auf die Romantik, in der man diese Vorstellungen verwirklicht glaubte.

Ein wesentlicher Grund für die Auseinandersetzung mit romantischer Malerei kann darüber hinaus in der Entwicklung der Kunstgeschichte dieser Jahre gesehen werden. Eine spezielle Romantikforschung begann zu der Zeit, als durch die Ausbildung einer wertfreien Formanalyse, wie sie von Riegl, Wölfflin und Wickhoff vertreten wurde, eine Rehabilitierung sog. Verfallsepochen ermöglicht worden war. In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, daß Alfred Lichtwark nicht nur Philipp Otto Runge, sondern auch den Meister Bertram wiederentdeckt und in seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte erkannt hatte.

Die Reaktion gegen die positivistische Detailforschung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung übergreifender Systeme zur Bewertung und Einordnung künstlerischer Phänomene wirkte sich auf die eigentliche Romantikforschung aus, deren Anfang zeitlich ungefähr mit der Berliner Jahrtausendausstellung zusammenfällt. In den folgenden Jahren stand das Bemühen im Vordergrund, das für die Kunstgeschichte neu gewonnene Material zu systematisieren und zu deuten; reine Sachforschung hatte daneben nur sekundäre Bedeutung. Bis ca. 1950 beschäftigte sich die Romantikforschung überwiegend mit historisch-genetischen Problemen unterschiedlichen Inhalts; methodisch stützte sie sich dabei auf Ansätze, die von der allgemeinen Kunstgeschichte entwickelt worden waren. Dabei können grundsätzlich zwei Richtungen unterschieden werden: eine deutsch-national orientierte, die sich mit unterschiedlichen Motivationen und Zielsetzungen um den Nachweis einer rein deutschen Kunst bemühte, und eine kultursystematische, für die romantische Malerei integrierender Teil einer das gesamte Jahrhundert übergreifenden Entwicklungslinie war. Beide waren ursprünglich in ähnlicher Weise durch die Erkenntnis einer Krise der eigenen

sich nicht auf eine Linie bringen; obwohl sie in manchen Punkten ähnliche Vorstellungen vertraten, waren sie in ihren Intentionen und Auswirkungen doch grundsätzlich verschieden. Hier sollte nur die Richtung skizziert werden, die die Romantikkrezeption beeinflusst hat, nicht ihre vielfältigen Motivationen und ihre Auswirkungen auf andere Bereiche.

Zeit motiviert; sie führten jedoch zu unterschiedlichen Konsequenzen. Die deutsch-national orientierte Romantikforschung versuchte, die Romantik als Paradigma nationaler Größe für die eigene Zeit auszuwerten und in den ewigen Kreislauf des "deutschen Kunstwillens" einzuordnen. Demgegenüber sah die kultursystematische Richtung in der Romantik den Beginn der Krise der eigenen Zeit, die sie in ihren Symptomen aufzudecken versuchte, um dadurch mögliche Hinweise auf ihre Lösung zu finden.

Beide Ansätze sollen durch eine Analyse der Arbeiten verschiedener Autoren in ihren wichtigsten Aspekten beschrieben und eingeordnet werden.

5.2. Exkurs: Zur Romantikrezeption in der bildenden Kunst

Seit der "Wiederentdeckung" romantischer Malerei und der verstärkten Auseinandersetzung mit dem Phänomen "Romantik" insgesamt läßt sich auch im Bereich der bildenden Kunst ein zunehmendes Interesse an romantischen Vorstellungen erkennen. Innerhalb der modernen Kunst gibt es zahlreiche Entwicklungen, die sich direkt oder indirekt auf formale und (oder) inhaltliche Probleme beziehen, die in der Romantik angelegt sind oder die man dort zu erkennen glaubte. Es ist zwar kein Ziel dieser Arbeit, die Rezeption der Romantik innerhalb der verschiedenen Richtungen der Kunst des 20. Jahrhunderts zu analysieren - dies kann nur im Rahmen einer gesonderten Untersuchung geschehen¹⁾ - jedoch sollen an

1) In diesem Zusammenhang muß darauf verwiesen werden, daß innerhalb der entsprechenden Fachliteratur zu den verschiedenen Entwicklungstendenzen der modernen Kunst zwar immer wieder auf die Bedeutung und den Einfluß romantischer Gedanken verwiesen wird, daß jedoch bisher meines Wissens keine detaillierte Aufarbeitung der Gesamtproblematik existiert. Wichtige Hinweise geben allerdings insbesondere die Beiträge von Robert Rosenblum zu diesem Thema: Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York und London 1960;
ders., *Notes on Mondrian and Romanticism*, in: Kat. Ausst. Piet Mondrian, 1872 - 1944, Toronto 1966 (Hrsg. Robert Welsh);
ders., *Caspar David Friedrich and Modern Painting*, in: *Art and Literature*, X, Herbst 1966, S. 134 - 146.

dieser Stelle zumindest einige allgemeine Hinweise gegeben werden.

Der von Franz Marc und Wassily Kandinsky herausgegebene Almanach "Der Blaue Reiter"¹⁾ legt schon im Titel die Beziehung zur "Blauen Blume" der Romantik nahe, die in der 1799 publizierten, unvollendeten Novelle "Heinrich von Ofterdingen" von Novalis erstmals genannt ist und zu einem Symbol für die romantische Idee einer Erfüllung in der Natur wurde. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß der Almanach Hugo von Tschudi gewidmet wurde, der ja nicht nur als engagierter Förderer zeitgenössischer Kunst galt, sondern auch einer der Ersten war, der die Bedeutung der romantischen Malerei erkannt hatte.

Eine Analyse der Romantikrezeption durch die Künstler des "Blauen Reiters" müßte insbesondere auf die Kunsttheorien von Marc und Kandinsky rekurrieren, die zahlreiche parallele Gedankengänge aufweisen, so z.B. in der Idee des "Geistigen" in der Kunst, der "inneren Notwendigkeit", aus der heraus ein Kunstwerk entstehen müsse oder auch ganz allgemein der naturphilosophischen und religiösen Grundlage bei Franz Marc.²⁾

Das Prinzip des "Wunderbaren", "Geheimnisvollen", "Phantastischen", das innerhalb der Theorie des Surrealismus eine entscheidende Rolle spielt, verweist unmittelbar auf romantische Vorstellungen. Die häufig zitierte Äußerung von Novalis: "Kommen die fremdesten Dinge durch einen Ort, eine Zeit, eine seltsame Ähnlichkeit zusammen, so entstehen wunderliche Einheiten und eigentümliche Verknüpfungen"³⁾ wurde mit der surrealistischen Collage-Definition in Verbindung gebracht.⁴⁾ Dieses Zitat läßt

1) Die Bezeichnung bezog sich ursprünglich nur auf den Almanach, wurde allerdings bald auf all die Künstler übertragen, die sich an den Ausstellungen beteiligten, die Marc und Kandinsky als Redakteure des "Blauen Reiters" veranstalteten, und die mit beiden in näherem Kontakt standen.
Kandinsky/Marc (Hrsg.), Der Blaue Reiter, München 1912.

2) Vgl. hierzu u.a.: Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912; Franz Marc, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, 2 Bde., Berlin 1920.

3) Novalis (Friedrich von Hardenberg), Schriften, Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 4 Bde., Leipzig 1928.

4) Vgl. hierzu u.a.: Uwe M. Schneede, Malerei des Surrealismus, Köln 1973, S. 15; Günter Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt 1971, S. 149 ff.

darüber hinaus erkennen, warum die Surrealisten auch die Romantiker als ihre Vorläufer ansahen: die Bedeutsamkeit des "Wunderbaren", die eine Kritik an einseitiger Betonung der Rationalität impliziert, sind hier wie dort grundlegende Gedanken, wenngleich sie in einem jeweils anderen Gesamtkontext standen.

Rückgriffe auf romantisches Gedankengut könnten auch im Programm des Bauhauses und der hier vertretenen Idee des Gesamtkunstwerkes¹⁾ nachgewiesen werden wie auch in den sozialen Utopien der holländischen de Stijl-Gruppe um Piet Mondrian.²⁾ Die Parallelitäten ließen sich bis in die jüngste Zeit, bis hin zu den lyrisch-meditativen Farbfeldmalereien eines Ad Reinhardt, Barnett Newman oder Mark Rothko fortsetzen.³⁾

Eine Untersuchung zur Rezeption der Romantik durch die Vertreter unterschiedlichster Richtungen der Kunst des 20. Jahrhunderts könnte darüber hinaus auch in diesem Bereich die These verifizieren, die dieser Arbeit zugrunde liegt: daß jedweder Rezeption eine Doppelfunktion zukommt, daß sie ihren Gegenstand erhellt und verunklärt, und daß sich darüber hinaus das "Bedeutungspotential" eines ästhetischen Objektes nur fortschreitend in der Auseinandersetzung erschließt.

1) Vgl. hierzu u.a.: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Wiesbaden 1962, 2. Aufl. 1968.

2) Vgl. hierzu u.a.: Hans L.C. Jaffé, Mondrian und de Stijl, Köln 1967; Robert P. Welsh (Hrsg.), Piet Mondrian, 1872 - 1944, Toronto 1966.

3) Vgl. hierzu u.a.: Henry Geldzahler (Hrsg.), New York Painting and Sculpture 1940 - 1970, London 1963.

5.3. Die deutsch-national orientierte Romantik-Forschung

Im vorhergehenden Kapitel habe ich zu erklären versucht, daß die Wiederentdeckung romantischer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts von nationalen Interessen mitbestimmt war, die sich in erster Linie gegen die Vorrangstellung der akademischen Malerei in Deutschland richteten. Die Initiatoren der Berliner Jahrhundertausstellung hatten erkannt, daß die offizielle (akademische) Kunst von europäischen Vorbildern abhängig war und qualitativ unter deren Niveau lag. Wenn die Ausstellung mehr als eine schlechte Kopie der Pariser Centennale sein sollte, mußten sich die Veranstalter auf deutsche Maler konzentrieren, die in Opposition zu den Akademien gestanden hatten und deshalb eine gewisse Eigenständigkeit in der Behandlung künstlerischer Probleme garantierten. Unter diesem Aspekt verdiente romantische Malerei, die ja auch durch den Einfluß der offiziellen Kunst in Vergessenheit geraten war, besondere Beachtung: nicht weil man sie als typisch deutsche, sondern weil man sie als selbständige Entwicklungsform ansah, in der eine der wichtigsten Aufgaben moderner europäischer Kunst, die Freilichtmalerei, aus eigenen Mitteln im Ansatz gelöst worden war.

Das "nationale Interesse" richtete sich zu diesem Zeitpunkt nicht gegen die Kunst anderer Länder, sondern nur gegen deren minderwertige Kopie in Deutschland, noch ging es von der Existenz spezifisch deutscher Ausdrucksformen aus.¹⁾ Eine Verbindung von "Romantik" und "Deutschtum", die für die spätere Zeit ausschlaggebend wurde, war hier noch nicht beachtet. Damit reduziert sich der Inhalt "nationaler Interessen" auf einen sachlich vertretbaren Gesichtspunkt: den Nachweis, daß sich die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts nicht in der akademischen Produktion erschöpfte, sondern daß daneben eine Malerei entstanden war, die unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Mitteln der französischen und englischen Kunst vergleichbare, wenn auch nicht ebenbürtige Lösungen erreicht

1) Diese Aussagen gelten nur für den speziellen Bereich kunsthistorischer Romantik-Forschung; auf anderen Gebieten, wie Literatur- und allgemeine Kunstwissenschaft, sind andere Tendenzen nachweisbar, die im vorhergehenden Kapitel kurz erläutert wurden.

hatte. Dadurch sollte die Vorstellung über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts korrigiert und erweitert werden.

Diese Einstellung ist deshalb bemerkenswert, weil sie sich auf die Entwicklung der deutsch-national orientierten Romantik-Forschung auswirkte, obwohl sie ein anderes Ziel verfolgte: die relative Unabhängigkeit romanischer Malerei von europäischen Einflüssen ließ sich auch als "nationale Determiniertheit" interpretieren; dadurch konnten dann ihre bestimmenden Elemente als "deutsche Wesensmerkmale" bezeichnet werden. Aus der begründeten Kritik an akademischer Malerei ließ sich eine allgemeine Ablehnung fremder Einflüsse und schließlich nicht-deutscher Kunst ableiten.

Diese Umdeutung war jedoch nur möglich, weil sich der Inhalt "nationaler Interessen" verändert hatte. Die Tendenz ging in der Folgezeit dahin, konstante Wesensmerkmale deutscher Kunst und damit des deutschen Menschen zu erkennen, durch die eine Abgrenzung von nicht-germanischen (= romanischen) Ausdrucksformen erreicht werden konnte. Die Polarisierung in "nordische" und "westische" Prinzipien sollte nicht nur zum Bewußtsein nationaler Identität beitragen, sondern darüber hinaus die geistige Vorrangstellung germanischer Kultur nachweisen und in letzter Konsequenz machtpolitische Zielsetzungen motivieren.

Die deutsch-national orientierte Romantik-Forschung konnte sich dabei auf verwandte Bestrebungen in der Kultur- und Literaturwissenschaft berufen, die bereits seit der Jahrhundertwende zu einer merklichen Nationalisierung beigetragen hatten.¹⁾ Besonders einflußreich wurde die Untersuchung von Houston Stewart Chamberlain über die "Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1899 - 1901), die eine "arische" Rassengeschichtsauffassung vertrat. "Noch prononcierter wurde dieser Chauvinismus in der Weltkriegsära, als man dazu übergang, alles Irrationale .. als genuin deutsch hinzustellen. Auf diese Weise entwickelte sich jene nationale oder gotisierende Romantikforschung, die sich durch die ganzen zwanziger Jahre zieht und ihren Höhepunkt dann in der nationalsozialistischen Ära erlebte."²⁾

1) Vgl. hierzu: Jost Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart 1965, besonders S. 8 - 11, 35 - 43 und 52 - 54.

2) Jost Hermand, Literaturwissenschaft ..., a.a.O., S. 11.

Im Laufe der Entwicklung wurden die Grenzen zwischen Romantik und Deutschland bedeutungslos, wobei im Vordergrund immer das Problem germanischer Kunst stand. "Romantisch und deutsch wurden als kongruente Begriffe verwandt"¹⁾ und gegen die Klassik abgesetzt; die als "romanische Überlagerung des deutschen Wesens"²⁾ einen negativen Akzent erhielt.

Für die Arbeit ergab sich daraus indirekt eine thematische Erweiterung: eine Analyse der Romantik-Rezeption dieser Forschungsrichtung bedeutet gleichzeitig eine Analyse allgemeiner Vorstellungen über das "Wesen" deutscher Kunst.

Die Auffassung, daß es konstante nationale Wesensmerkmale gäbe, die besonders deutlich in der Romantik³⁾ in Erscheinung getreten seien, war in dieser Zeit nicht nur bei deutsch-nationalorientierten Autoren verbreitet.⁴⁾ So konnte Julius Meier-Graefe, dem eine übertriebene "Deutschtumsbegeisterung" gewiß fernlag⁵⁾, behaupten: "Der unbegrenzte Idealismus dieser ganzen Richtung (= Romantik, Anm. d. Verf.) ist nur als eine christlich germanische Äußerung zu begreifen, wurde an diesem Geiste groß und ging daran zugrunde."⁶⁾

Inwieweit sind solche Thesen auf "romantische Malerei" anwendbar, d.h. lassen sich in diesem Bereich spezifisch "deutsche" Charakteristika nachweisen, die als "Konstanten" bezeichnet werden könnten?

Für die Entwicklung der Kunst im frühen 19. Jahrhundert läßt sich eine Anzahl übergreifender Erscheinungen benennen, die in Gesamteuropa

1) Klaus Doderer, Das englische und französische Bild der deutschen Romantik, in: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. v. Helmut Prang, Darmstadt 1968, S. 391.

2) Ebenda, S. 391.

3) und in der Gotik; Gotik und Romantik wurden zu den Epochen, in denen man das "deutsche Wesen" am klarsten zu erkennen glaubte.

4) Vgl. Jost Hermand, Literaturwissenschaft ..., a.a.O., S. 391.

5) Emil Nolde ging so weit, Meier-Graefe als "Vaterlandsverräter" zu bezeichnen, weil er sich mehr für französische als für deutsche Kunst einsetzte, vgl. Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Düsseldorf 1966, S. 260.

6) Julius Meier-Graefe, Die Entstehung der Malerei, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 1, 4. Aufl., München 1927, S. 110.

bestimmend waren. Der Verlust der "gemeinschaftsbindenden" alten Mythologie und Symbolik, durch die Aufklärung und den Zusammenbruch des "ancien régime" mitverursacht, und der gleichzeitige Gewinn des künstlerischen "Subjektivismus", der zu einer völligen Freiheit in der Wahl der Themen und des Stils führte, sind nur zwei der ganz Europa prägenden Faktoren. Diese Gemeinsamkeiten hatten jedoch keine in ihrem äußeren Erscheinungsbild einheitliche übernationale Entwicklung der Kunst zur Folge.

Woraus resultieren z.B. die Unterschiede zwischen der Malerei des frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland? In der Einleitung wurde darauf hingewiesen, daß die deutsche romantische Malerei entscheidend durch die historische Situation geprägt wurde, aus der sie hervorging. Die Unzufriedenheit mit der sozialen Umwelt und die gleichzeitige Unfähigkeit, Veränderungen zu erreichen, bedingten den Rückzug in eine "subjektive Erlebniswelt" mit, der als eine Voraussetzung romantischer Malerei in Deutschland bezeichnet wurde. Damit ist jedoch der Unterschied zur französischen Malerei dieses Zeitraumes nicht hinreichend erklärt. Neben ähnlichen politischen, soziologischen und ökonomischen Voraussetzungen müssen noch andere Kriterien wirksam werden, die bestimmte "gruppenspezifische" Ausdrucksformen ermöglichen. Hier sind die "geographische Lage" und besonders der Einfluß der Tradition zu nennen, der sich in Deutschland anders als in Frankreich darstellte.

Unter diesem Aspekt könnte die deutsche Romantik in einzelne Gruppen unterteilt werden, für die nicht nur die historische Situation ähnlich war, sondern die darüber hinaus in einem vergleichbaren Verhältnis zur Tradition standen. Es kann jedoch nicht behauptet werden - und das ist in diesem Zusammenhang sehr wesentlich - , daß die gesamte deutsche Romantik identischen "Traditionsmustern" folgte. In Anwendung der These, daß sich "Tradition .. nicht selbsttätig zu tradieren" vermag, sondern "Rezeption" voraussetzt, "wo immer eine 'Wirkung' des Vergangenen im Gegenwärtigen erkennbar wird"¹⁾, läßt sich für die einzelnen Gruppierungen innerhalb der deutschen Romantik eine jeweils andere "Wirkung" des Vergangenen feststellen, die in sich wiederum differenziert sein kann.

1) Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, a.a.O., S.234.

Als gemeinsamer Ansatz der Nazarener wurde der Versuch bezeichnet, eine Erneuerung von Kunst und Religion auf dem Weg einer Wiederbelebung der Vergangenheit zu erreichen. Diese "Vergangenheit" konnte jedoch, wie der Vergleich zwischen Overbeck und Pforr zeigt, sowohl die altitalienische als auch die altdeutsche Malerei bedeuten, der Traditionsbegriff orientierte sich demnach nicht an identischen Vorstellungen. Demgegenüber läßt sich für die norddeutschen Romantiker allgemein ein eher negatives Verhältnis zur Tradition behaupten. Für sie gehörten sowohl die tradierten Vorstellungen der Religion wie die der Kunst der Vergangenheit an, und sie bemühten sich deshalb um einen grundsätzlichen Neuanfang jenseits der Überlieferung.

Die unterschiedliche Einstellung zur Tradition innerhalb der deutschen Romantik und die dadurch mitbedingte gegensätzliche künstlerische Entwicklung ihrer einzelnen Vertreter ist ein wichtiges Indiz dafür, daß in diesem Bereich deutscher Malerei keine spezifisch "germanischen" Charakteristika nachweisbar sind, die darüber hinaus als Konstanten bezeichnet werden könnten. Das Vorhandensein "deutscher Wesensmerkmale" würde voraussetzen, daß die Romantik in ihren Zielsetzungen und ihrem Verlauf als geschlossene Gruppe definierbar wäre und insofern Tendenzen, die bei einem romantischen Künstler erkennbar sind, verallgemeinert werden könnten. Besonders die Beurteilung Caspar David Friedrichs als "Inkarnation" der Romantik und damit des "germanischen Ausdruckswillens" verdeutlicht die Fragwürdigkeit des Versuchs, "deutsche" Konstanten zu entwickeln. Durch die isolierte Stellung dieses Malers entzieht sich sein Werk sowohl im Hinblick auf die Romantik als auch auf "germanisches Wesen" jeder Verallgemeinerung. Man könnte zwar die These unterstützen, daß er nur im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts möglich gewesen sei, aber nicht an einem beliebigen Ort, sondern nur in der landschaftlichen Umgebung, die seine Motivwahl entscheidend bestimmte. Darüber hinaus kommt eine individuelle Veranlagung und Ausrichtung hinzu, die den spezifischen Charakter seiner Bilder mitprägte. Vergleicht man die "transzendierende"¹⁾ Malerei von Friedrich mit der eher naturalistischen von Carus, beide aus nahezu identischen geographischen und historischen

1) Sumowski, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 34.

Voraussetzungen entstanden, so scheint eine subjektive Vorstellung davon, was Kunst ausdrücken müsse, diesen Unterschied bedingt zu haben. Es kann deshalb als äußerst fragwürdig bezeichnet werden, aus stilistischen und inhaltlichen Tendenzen im Werk eines Malers, der sich weder auf unmittelbare Vorbilder berufen konnte, noch selbst schulbildend wirkte, Charaktereigenschaften abzuleiten und diese für eine Nation als ewiggültig in Anspruch zu nehmen.

Wenn die Frage nach konstanten nationalen Wesensmerkmalen in bezug auf die Romantik verneint werden kann, dann erscheint sie auch prinzipiell als problematisch. Man könnte sie dahingehend beantworten, daß es Unterschiede in der Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel zwischen verschiedenen Nationen oder geographisch oder politisch begrenzten Gebieten gibt (die vergleichende Stilgeschichte basiert wesentlich auf dieser Feststellung), aus denen jedoch keine Konstanten ableitbar sind, da sie auf variablen Größen beruhen. Diese variablen Größen, die politische, soziologische und ökonomische Situation und der Einfluß der Tradition, werden darüber hinaus durch die Persönlichkeit des jeweiligen Künstlers modifiziert und unterschiedlich verarbeitet.

Als "Konstanten" könnten demnach die "ständigen Unterschiede" bezeichnet werden.

5.3.1. Richard Benz und der Versuch einer "Wesensbestimmung" deutscher Kunst

Innerhalb der deutsch-national orientierten Romantik-Forschung nehmen die Arbeiten von Richard Benz eine Sonderstellung ein, die es rechtfertigt, sie in diesem Zusammenhang zentral zu behandeln. Die Auseinandersetzung mit romantischer Malerei ergab sich für Benz aus einer übergreifenden Problemstellung, die seine gesamte Forschungstätigkeit bestimmte: im Mittelpunkt des Interesses stand für ihn immer die Frage einer "Wesensbestimmung" deutscher Kunst. Die ersten Untersuchungen zu diesem Thema veröffentlichte er von 1915 - 16 in seiner Zeitschrift "Blätter für deutsche Art und Kunst",¹⁾ dann folgte 1928 der Sammelband "Renaissance

1) Richard Benz (Hrsg.), Blätter für deutsche Art und Kunst, Jena 1915 - 1916.

und Gotik"¹⁾ und bis 1940 in verschiedenen Auflagen sein großes "Romantik" Buch²⁾ und die Arbeit über "Goethe und die romantische Kunst"³⁾.

Ein Unterschied zu den übrigen Autoren liegt in der Ausschließlichkeit und Konsequenz, mit der hier eine Problemstellung über einen Zeitraum von fast dreißig Jahren verfolgt wurde. In den Untersuchungen von Benz sind nicht nur die wichtigsten Gedankengänge vertreten, die für diese Richtung vom Ersten Weltkrieg bis zum Nationalsozialismus bestimmend waren, sondern sie sind darüber hinaus in ein theoretisches System eingebaut, das die Kontinuität des "deutschen Kunstprinzips" von der Gotik bis zur Moderne nachweisen sollte. An Benz können exemplarisch die Voraussetzungen, die zu einer Interpretation der Romantik als "deutscher" Kunst führten und ihre bestimmenden Wesensmerkmale aufgezeigt werden.

Außerdem bemühte sich Benz stärker als die übrigen Autoren um eine Begründung seiner Thesen und um eine kunsthistorische Analyse romantischer Malerei, die jedoch einem bestimmten ideologischen Konzept verpflichtet war. Dadurch kommt besonders dem "Romantik-Buch" eine Doppelbedeutung zu, der in einer Kritik Rechnung getragen werden muß: einerseits enthält dieses Buch eine Fülle sachlicher Informationen und neuer Interpretationsansätze, die auch heute noch zum Verständnis romantischer Malerei beitragen können, und seinen kunsthistorischen Anspruch rechtfertigen. Andererseits sind die zentralen Begriffe inhaltlich in einer genau definierten Richtung vorbelastet; sie sollen konstante "germanische Wesensmerkmale" bezeichnen und die Vorrangstellung deutscher Kunst begründen. Dieser Anspruch bestimmt auch die kunsthistorischen Aussagen mit.

In der Interpretation romantischer Malerei konnte Benz auf die Ergebnisse seiner Untersuchungen zu allgemeinen Problemen deutscher Kunst aufbauen, die er 1928 in dem Sammelband "Renaissance und Gotik, Grundfragen

1) Richard Benz, Renaissance und Gotik, Grundfragen deutscher Art und Kunst, Jena 1928.
hier zitiert nach der Auflage von 1940, München.

2) Ders., Die Kunst der deutschen Romantik (in Zusammenhang mit A. v. Schneider).

3) Ders., Goethe und die romantische Kunst, München 1940.

deutscher Art und Kunst"¹⁾ veröffentlicht hatte. Die Bewertung der Romantik als "Wiedergeburt germanischen Geistes" und die Merkmale, aus denen er sie ableitete, erschließen sich in ihrer ganzen Tragweite nur aus diesem Buch, das deshalb ausführlicher besprochen werden soll.

Benz bekannte sich zu dem Grundsatz, daß künstlerische Ausdrucksformen immer national determiniert sind und nur auf dieser Ebene verständlich werden; gleichzeitig setzte er die Existenz eines rein deutschen Kunstempfindens voraus, das unverfälscht in der Gotik zum Ausdruck kam, dann durch den Einfluß der Renaissance unterdrückt und verdrängt wurde und nur in der Musik unverändert bestehen blieb. Beide Behauptungen waren für Benz Axiome, die keine Begründung verlangten und sich deshalb auch der Kritik entziehen.

Wirklich angreifbar wird Benz in seiner eigentlichen Untersuchung, in der er sich um eine Wesensbestimmung deutscher Kunst, ihre äußeren Bedingungen und eine Abgrenzung von nicht-deutschen (= romanischen) Kunstformen bemühte.

Benz entwickelte seine Theorie aus einer Analyse von Gotik und Renaissance, die für ihn "umfassende Begriffe kulturellen Inhalts"¹⁾ waren und in denen die gegensätzlichen Tendenzen des germanischen und romanischen Kunstempfindens in reiner Form zum Ausdruck kamen. Diese Antithese schloß gleichzeitig ein Werturteil ein: die Gotik bedeutete das Ideal einer "vorbildlichen aber unwiederbringlichen Vergangenheit"²⁾, in der sich das "Gesetz deutschen Wesens am klarsten erfüllte"³⁾ und die Renaissance deren negativen Gegenpol und damit das "Verhängnis der deutschen Kultur"⁴⁾. Hier kam Benz durch willkürliche Anwendung historischer Epochenbegriffe zu sachlich unhaltbaren Behauptungen. Unter Gotik verstand er primär das deutsche Mittelalter, aus dem er sein "germanisches Prinzip" ableitete, das er dann jedoch als umfassendes hinstellte, indem er nicht-deutsche Gotik unberücksichtigt ließ. Ähnlich verfuhr er

1) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 3.

2) Ebenda, S. 4.

3) Ebenda, S. 176.

4) Ebenda, S. 31, Titel eines Aufsatzes von 1915, der hier neu abgedruckt wurde (aus: Blätter für deutsche Art und Kunst, Heft 1).

mit dem Begriff der Renaissance, den er einerseits als Epochenbezeichnung verstand und angeblich positiv wertete, von dem er andererseits jedoch behauptete, ihn nur in seinen schädlichen Auswirkungen auf die deutsche Situation zu sehen. Da er beide Auffassungen nicht streng auseinanderhielt, ergab sich daraus eine allgemeine Ablehnung der Renaissance.

Dann entwickelte Benz seine Vorstellungen über das "Wesen" von Gotik und Renaissance, die im Ansatz teilweise zutreffen, die jedoch immer deshalb fragwürdig werden, weil er sie zu allgemeingültigen Dogmen für eine Unterscheidung zwischen germanischem und romanischem Ausdruckswillen erhob.

Mittelalterliche Kunst bildete für Benz noch eine untrennbare Einheit von Schönheit und Wahrheit, da sie auf der Grundlage der Religion entstanden war. Sie gab eine Welt wieder, "die, bei der Ungetrenntheit von Anschauung und Reflexion, sich noch in Phantasiebildern verständigte."¹⁾ So wurde sie zur Volkskultur, "da das Bildhafte Allen zugänglich ist"²⁾. In der Bestimmung durch das rein Ausdruckhafte erkannte Benz ein germanisches Prinzip: "das Gesetz der Dichtung, das Gesetz tönenden rhythmischen Ausdrucks, das um alles Gebildete eine unendliche Sphäre geistiger Beredtheit und seelischen Erklingens legt."³⁾

Die Renaissance trennte Kunst und Religion durch die "rationalistische Kritik an der Glaubwürdigkeit und Wahrheit der christlichen Mythologie"⁴⁾ in ästhetisches Interesse an formaler Schönheit und geistiges Interesse an Wahrheit. Die Kunst hatte nicht mehr, wie im Mittelalter, die Aufgabe, das Ewige zu deuten; es kam zur Darstellung um der Darstellung willen und zur Wählbarkeit der Stoffe, die keiner einheitlichen Weltanschauung mehr verpflichtet waren.⁵⁾ Nur die Musik blieb von diesen Ten-

1) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 32.

2) Ebenda, S. 36.

3) Ebenda, S. 171.

4) Ebenda, S. 33.

5) In dieser Argumentation läßt sich eine Parallele zu den im folgenden Kapitel behandelten Autoren feststellen, die daraus jedoch eine andere Folgerung ableiteten, weil sie die gemeinsame europäische Grundlage von Gotik und Renaissance erkannten. So war für sie auch die Trennung von Kunst und Religion, die Benz als nicht-deutsch bezeichnete, eine europäische Erscheinung.

denzen unberührt, da sie nicht darstellen, sondern nur ausdrücken kann. Sie blieb "Ausdruckskunst", was die anderen Künste im Mittelalter auch gewesen waren. "Ihr Inhalt blieb der religiöse; denn einen neuen Seeleninhalt brachte die Renaissance nicht, sie brachte nur einen Verstandesinhalt, mit dem die Musik nichts anfangen konnte."¹⁾ Das gotisch-germanische Prinzip wurde durch die Musik gerettet, "als welche geradezu der Traum des deutschen Geistes zu nennen ist, der aus den ins Unterbewußte gedrängten Schöpferkräften genährt wird, und aus dessen Deutung zuletzt allein über den Geist der neueren Welt etwas ausgesagt werden kann."²⁾

Diese Aussagen basieren auf zwei Thesen, die so allgemein gehalten sind, daß sie für ihren Gegenstand nichts Konkretes mehr bedeuten: die Bestimmung mittelalterlicher Kunst durch die Religion und den Ausdruck. Daraus läßt sich kein deutsches Kunstprinzip ableiten, da beide Elemente in der europäischen Kultur dieses Zeitraums nachweisbar sind. Aber auch wenn sie wirklich nur auf den deutschen Bereich zugetroffen hätten, gäbe es keine Begründung, um daraus Konstanten zu entwickeln. So blieb auch Benz eine angemessene Erklärung schuldig. Am Beispiel der Musik, durch das er seine Theorie erwiesen glaubte, setzte er gerade das voraus, was er eigentlich erst begründen wollte: Die Behauptung, das musikalische Element sei germanischen Ursprungs, ergab sich aus der These, daß die mittelalterliche Kunst das deutsche Prinzip verkörpert, weil sie ausdruckshaft bestimmt sei.

Benz konnte nicht übersehen, daß schon vor der eigentlichen Renaissance in der Kunst antike Elemente verarbeitet wurden, daß auch das scheinbar rein-deutsche Mittelalter fremde Einflüsse rezipierte. Er löste dieses Problem auf sehr charakteristische Art, indem er die Rezeptionsweise der Renaissance als unangemessen ablehnte und gleichzeitig eine innere Verwandtschaft zwischen Antike und Gotik herstellte. Inhaltlich sah das folgendermaßen aus: die Renaissance orientierte sich ausschließlich an römisch-romantischen Vorstellungen, also nicht an der eigentlichen Antike, sondern an deren erster Renaissance, die durch den Einfluß des römischen "Utilitarismus" die religiös-metaphysische Grundlage ihres Vorbildes auf-

1) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 35.

2) Ebenda, S. 5.

gab und nur noch die Materie sah. Die Renaissance konnte deshalb - auch wenn sie antike Stoffe wörtlich übernahm - , nie mehr als "geistlose Wiederholungen" erreichen; die Bedingungen, an die klassische Kunst untrennbar gebunden war, blieben ihr unverständlich, weil sie sich an einem Vorbild orientierte, das diese Bedingungen bereits nicht mehr erfüllte.

Demgegenüber gelang dem Mittelalter eine wirkliche Rezeption der Antike, da es sich auf ähnliche Voraussetzungen stützen konnte. "Im Mittelalter hat es eine der antiken vergleichbare Gesamtkultur und ein dem antiken vergleichbares Menschentum gegeben. Hier ist ein echter Mythos, ein echter Epos, ein echter Kult und eine echte Bildkunst gewesen - nicht die gleiche Gestaltung, zu der sich der Grieche fand; aber die auf unserem Boden allein ihm entsprechende."¹⁾

Benz sah es als "geschichtliche Ironie ersten Ranges" an, "daß die Gotik die Umdichtung und Eindeutschung antiker Stoffe, die dem Humanismus versagt war, vollbracht hatte"¹⁾.

Er vertrat damit einen Rezeptionsbegriff, der eine Vermittlung zwischen verschiedenen Kulturformen ausschloß und die Vorrangstellung germanischer Kunst als wissenschaftliche Tatsache anerkannte. Wenn Rezeption nur zwischen ähnlichen Kulturgruppen möglich ist, und zwar in dem Sinne, daß nicht äußere Einflüsse (formale und inhaltliche Elemente) verarbeitet werden, sondern in der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des eigenen Wesens eine innere Verwandtschaft offengelegt wird, die zu vergleichbaren Bildungen führt, wenn außerdem vorausgesetzt wird, daß Gotik und Antike die beiden höchsten Kunstformen und wesensähnlich sind, dann folgt daraus zwangsläufig das Primat germanischer gegenüber romanischer Kunst. Da nur einem Angehörigen der deutschen Nation mittelalterliche Kunst, der er durch "Blut und gleiche Volkheit"²⁾ verbunden ist, verständlich wird und sich ihm durch das Medium der Gotik antike Elemente erschließen, kann nur er eine ebenbürtige Kultur aufbauen.

1) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 169.

2) Ebenda, S. 166.

Dieser Rezeptionsbegriff setzte voraus, daß sich die Prinzipien der Renaissance und der Gotik gegenseitig ausschließen. Deshalb lehnte Benz auch kompromißlos die Auffassung bestimmter Kunsthistoriker ab, daß beide Tendenzen in allen Kulturen und Völkern vorhanden seien und sich kontinuierlich abwechseln. Unausgesprochen wendete sich diese Kritik gegen Riegl und Wölfflin bzw. deren Anhänger und gegen alle Versuche, Grundbegriffe der Formanalyse für die europäische Kultur zu entwickeln. Benz glaubte darin eine "unerlaubte Abwandlung des Dionysischen und Apollinischen wiederzufinden, mit welchem Nietzsche den griechischen Kunstcharakter zu umschreiben versucht hat."¹⁾ Das apollinische Element als Streben nach rein formaler Schönheit und Regelmäßigkeit war der deutschen Kultur (nach Benz) wesensfremd, sein Auftreten war immer auf den Einfluß der Renaissance zurückzuführen und bedeutete eine Niederlage des germanischen Kunstprinzips.

Diese Behauptung ist nicht mehr als ein unbeweisbarer Glaubenssatz, den Benz jedoch als wissenschaftliche Tatsache hinstellte. So konnte er das Renaissance-Prinzip für die Entwicklung moderner Kunst in Deutschland verantwortlich machen; seine Abneigung gegen "Modernismus" im weitesten Sinne erhielt dadurch eine Scheinrechtfertigung.

Benz behauptete dabei einen Zusammenhang, der sich empirischer Nachprüfbarkeit entzieht und von nationalen Interessen bestimmt ist: die Renaissance war vom römischen Utilitarismus abhängig, die Anfänge des Kapitalismus lassen sich deshalb in Italien lokalisieren; die geistige Haltung der Renaissance wurde dann vom Puritanismus übernommen, der die Welt "als freien Spielraum für seine Machtinstinkte, seine Betriebsamkeit, seine Geldgier"²⁾ benutzte. In Amerika wurde diese Auffassung beherrschend, da mittelalterliche Vorstellungen fehlten und nur die Prinzipien der Renaissance verarbeitet wurden, die "technische Barbarei"³⁾ ermöglichten.

In Deutschland entwickelte sich durch "die Entdeckung Asiens und die Nach-

1) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 9.

2) Ebenda, S. 16.

3) Ebenda, S. 25.

barschaft des revolutionären Rußland"¹⁾ ein "Orientalismus", der sich mit Amerika verbündete, "von dem er instinktiv fühlt, daß er das geistige Europa am sichersten zugrunde richten wird"²⁾. Diese verkappte Renaissance, die sich nur der Materie verschrieb, bewußte Primitivität predigte und die Vergangenheit aller Völker bejahte, war verantwortlich für Expressionismus, neue Sachlichkeit, Jazz, die Vorliebe für "Nigger- und Südseekunst", - für das "Chaos der Zeit". Eine Rettung der Kultur war für Benz nur durch eine Rückbesinnung auf die "geistige Wert-Welt" der deutschen Musik möglich; sie werde das "3. Reich" erbauen: "das Reich musikalischer Kultur in einem nicht technisch-fachlichen, sondern umfassenden geistig-weltanschaulichen Sinne."³⁾

Aus diesen Ausführungen geht hervor, daß für Benz eine Erneuerung deutscher Kunst nur durch eine Wiederbelebung der geistigen Prinzipien nationaler Vergangenheit im Medium der Musik (= Ausdruck) und eine Absage an alle fremden Einflüsse möglich war. Seine positive Bewertung romantischer Malerei wie auch die Kritik an Einzelaspekten wird dadurch verständlich.

Qualitativ steht das Romantik-Buch über dem Niveau der vorher besprochenen Arbeit. Benz bemühte sich hier stärker um eine sachbezogene Analyse und um wissenschaftliche Begründung seiner Thesen.

Das liegt meines Erachtens an der thematischen Fixierung auf eine historisch begrenzte Epoche; Benz war an bestimmte Künstler und deren Werk gebunden, er mußte seine Interpretation aus objektiv nachprüfbaren Fakten ableiten und konnte sich deshalb nicht so leicht in Spekulationen verlieren.

Außerdem war die erzieherische Tendenz, die die kompromißlose Haltung seiner Untersuchungen bis zum Ende der zwanziger Jahre mitbestimmt hatte, hier weniger ausgeprägt und seine Argumentation deshalb distanzierter. Dafür gibt es zwei mögliche Ursachen: einerseits konnte er voraussetzen, daß sein Standpunkt bekannt war und er ihn nicht nochmals in gleicher Schärfe formulieren mußte. Für diese These spricht, daß er in der De-

1) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 24.

2) Ebenda, S. 24.

3) Ebenda, S. 28.

finition romantischer Malerei dieselben Begriffe anwandte, die er vorher zur Bestimmung des germanischen Kunstprinzips benutzt hatte. Andererseits wandte er sich auch gegen die extremen Konsequenzen nationalsozialistischer Romantik-Rezeption, wie sie unter anderem Kurt Karl Eberlein vertrat (s.u.) und zog sich deshalb auf eine gemäßigtere Position zurück. Dafür spricht, daß er auch in den zwanziger Jahren, obwohl er immer die Vorrangstellung deutscher Kunst betonte, keine bewußt machtpolitischen Tendenzen unterstützt hatte.

Das Buch enthält eine Fülle guter Einzelbeobachtungen und beschreibt - unter Berücksichtigung der Quellen - ausführlich Entwicklung und Verlauf der romantischen bildenden Kunst.

Problematisch wird es durch den ideologischen Hintergrund und die daraus resultierende Einseitigkeit in der Auswertung des Materials.

Als bestimmende Elemente "echter" Romantik bezeichnete Benz die religiös-metaphysische Grundlage, ihren musikalisch-irrationalen Charakter und die Tendenz zum Gesamtkunstwerk. Er unterschied zwischen norddeutsch-protestantischer (Runge, Friedrich) und süddeutsch-katholischer (Nazarener) Romantik, die mit unterschiedlichen Mitteln dasselbe Ziel zu erreichen versuchten: eine "Harmonisierung zur Gesamtkultur" beider Konfessionen, die im deutschen Spätbarock (als der letzten "Epoche geschlossener Kultur") nicht erreicht werden konnte, weil das protestantische Deutschland nur "an ihrem Ornament und Kostüm, nicht aber an ihren religiös bewegenden Kräften teilhatte."¹⁾ Demgegenüber ging die romantische Erneuerung der bildenden Kunst durch die Religion von Vertretern beider Konfessionen aus.

Ihre inhaltliche Begründung erhielten sie durch Wackenroder: er erkannte, daß die gesamte Malerei der christlichen Lebenssphäre verhaftet war und er sah wieder "die Einheit von Leben und Kunst, von Inhalt und Form, die jenem in Einzelelemente zerlösten Zeitalter wie nichts anderes abhanden gekommen war."²⁾ Im Musikerlebnis (Joseph Berlinger³⁾) vollzog er die Wiedervereinigung getrennter Kulturen und schuf das

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 13.

2) Ebenda, S. 30.

3) Vgl. Wackenroder: Herzensergießungen ..., a.a.O., letzter Aufsatz.

"Gegenwartsbeispiel ... für die Wirkungen der alten bildenden Kunst."¹⁾
Im Auftauchen des "musikalischen Maßstabs" sah Benz das Entscheidende:
"wir erkennen plötzlich, daß die romantische Kunst nicht, wie die klassische Dichtung, einer formalen, sondern einer seelischen Norm zugeordnet ist: dem Pol der Musik. Deshalb ist auch das Erlebnis der alten Kunst nicht primär formal, sondern musikalisch seelisch: in dem Sinne, daß Kunst überhaupt die Sprache des sonst Unsagbaren ist. Deshalb heißt auch die neue Kunst, die nun heraufkommt, "romantisch" von dem Seelentum her, das sie nach Norm und Vorbild der Musik verkörpern will, nicht nach ihrer Form, die bei ihrem Begründer Runge noch durchaus problematisch ist."²⁾

Diese Aussagen sind bis zu einem gewissen Grad richtig, romantische Malerei war wirklich in erster Linie durch einen neuen ("seelischen") Inhalt bestimmt. Fragwürdig werden sie jedoch durch ihren dogmatischen Anspruch, der diese Tendenz nur der Romantik zubilligt und demgegenüber klassische Dichtung als formal bestimmt definiert und ihr die Möglichkeit abspricht, geistige Gehalte auszudrücken. Die Polarisierung in formale und musikalische Elemente, die Benz in diesem Zusammenhang unmotiviert aufstellte, wird unter Berücksichtigung seiner Unterscheidungskriterien für Renaissance und Gotik verständlich: Benz wollte auch hier die Unvereinbarkeit des romanischen und des germanischen Kunstprinzips ausdrücken und in der Begründung romantischer Malerei durch die Musik ihren rein deutschen Ursprung nachweisen.

Dadurch erhielt auch seine Kritik an "romantisierenden" Tendenzen eine unangemessene Begründung. Als "romantisierend" bezeichnete Benz alle Versuche, mittelalterliche Kunst nur in der äußeren Form und im Stoff nachzuahmen. Er grenzte so den Kreis "echter" Romantiker auf wenige Künstler ein: die Vertreter norddeutscher Landschaftsmalerei und die Gründer des Lukasbundes, die die deutsche Kunst durch einen neuen (religiösen) Inhalt zu retten versuchten und die geistigen, nicht die formalen Prinzipien des Mittelalters übernahmen. Eine gültige künstlerische Formulierung ihrer Vorstellungen erreichten nach Benz jedoch nur Runge,

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 31.

2) Ebenda, S. 31.

Friedrich und Pforr.¹⁾

Die Trennung zwischen "romantisierenden" und "romantischen" Auffassungen und damit zwischen rein stofflicher Nachahmung und inhaltlicher Erneuerung ist vertretbar,²⁾ die damit verbundene Wertung jedoch problematisch. "Romantisierende" Tendenzen bedeuteten für Benz eine "verkappte" Renaissance, sie waren romanischen Ursprungs, da sie die Vergangenheit nur formal kopierten. Dennoch wertete er sie höher als klassizistische Ansätze, da sie sich immerhin auf das "richtige" (= deutsche) Vorbild stützten.³⁾ Mit dieser Beurteilung, die sich an der angenommenen Vorrangstellung deutscher Kunst orientierte, geriet Benz in Widerspruch zu seiner eigenen Theorie. Wenn formale Nachahmung eine "romanische" Erscheinung ist, dann müßte die Wahl des "Vorbildes" gleichgültig sein und könnte ihre negative Wirkung nicht beeinflussen.

Wie war nun nach Benz die inhaltliche Erneuerung "romantischer" Malerei zu verstehen und welchen Einfluß hatte sie auf die künstlerischen Ausdrucksformen ihrer verschiedenen Vertreter?

An seiner Interpretation von Runge, Friedrich und Pforr, den für ihn wichtigsten romantischen Malern, sollen im folgenden die bestimmenden Gedankengänge aufgezeigt werden.

Benz glaubte, "im inneren Wesen und Trieb" eine starke Affinität zwischen Musik und Romantik zu erkennen, die sich besonders deutlich in Beethoven und Runge manifestiert habe. Ziel beider Künstler sei es gewesen, ein

-
- 1) Auf Pforr und die frühen Nazarener trifft diese Behauptung nur bedingt zu. Geistige und formale Erneuerung mittelalterlicher Kunst bilden bei ihnen eine untrennbare Einheit. Das sah auch Benz in der späteren Definition nazarenischer Kunst. Wie er dieses Problem löste vgl. unten.
 - 2) Auf diese Unterschiede wurde von mir in der Einleitung zu dieser Arbeit auch hingewiesen. Daraus ergab sich eine Abgrenzung des Biedermeier von der Romantik.
 - 3) In dieser Betonung des "richtigen" Vorbildes läßt sich eine Parallele zu Goethe feststellen. Die Wahl eines angemessenen Bildgegenstandes war für Goethe eine Voraussetzung hoher Kunst (vgl. das Goethe-Kapitel dieser Arbeit). Während Goethe jedoch die Vorbildlichkeit der Antike betonte, maß Benz der mittelalterlichen Kunst die größte Bedeutung bei.

subjektives Gefühl auszudrücken, das "als alle anderen beseelend vorausgesetzt wird, während eine objektive Vorstellungs- und Gestaltwelt .. die Menschen nicht mehr verbindet".¹⁾ Beethoven habe sich dabei jedoch auf schon vorhandene Ausdrucksmuster (das Gesetz der Sonate) stützen können, er sei im formalen Bereich einer gültigen Tradition verpflichtet gewesen, "die er nur vollendet" habe, wohingegen Runge bewußt eine neue, noch nie dagewesene Sprache der Kunst erfinden wollte. Er habe gefühlt, daß die "objektive Welt" der bisherigen Historienmalerei entwertet sei, und daß die Kunst, um noch etwas zu sagen, in "die Elemente" zurück müsse. Darin sah Benz auch den Grund dafür, daß Runge nie eine "selbständige Landschaft" malte: "Ein noch so genial wiedergegebener Ausschnitt der Natur wäre für Runge ein vereinzelt, zufälliges Kunstwerk, nicht die neue Kunst: es käme nicht aus den Elementen und ihre Bedeutung für den Menscheng Geist, worin das neue Verbindliche gesucht wird."²⁾ Diese Erklärung widerlegt deutlich die These, daß Runge nur deshalb keine eigenständige Landschaft dargestellt habe, weil er der Historienmalerei noch zu stark verpflichtet gewesen sei. Runge habe stattdessen die Natur in ihre Elemente aufgelöst und als "Typen und Symbole" im Bild in einen neuen Zusammenhang gestellt, der "das ganze kosmische Geschehen, wie es sich in den Tageszeiten abspielt, weit erschöpfender zur Anschauung bringt als eine wiedergegebene wirkliche Einzellandschaft es vermöchte"³⁾.

Im formalen Bereich ging Runge nach Benz zwar von klassizistischen Vorstellungen aus, inhaltlich hätten sich jedoch schon früh das seelisch-musikalische und damit romantisch-deutsche Prinzip geltend gemacht. Deshalb söhne man sich auch mit der "klassizistischen Linienkühle" seiner Vignetten zu Tiecks Minneliedern (1803) aus, in denen das musikalische Element bereits zum Ausdruck komme und "etwas so Deutsches wie Thoma's Art, Kinder zu bilden, seltsam vorausgenommen scheint"⁴⁾. Hier wird bereits die Tendenz deutlich, die polaren Begriffe Klassizismus und Romantik als gegen-

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 32.

2) Ebenda, S. 33.

3) Ebenda, S. 33.

4) Ebenda, S. 36.

sätzliche, nationale Ausdrucksformen zu begreifen und in der Bestimmung der Romantik als musikalisch-irrational ihren "germanischen" Ursprung auszuweisen.

In seinen letzten Lebensjahren habe sich Runge jedoch auch formal vom Klassizismus gelöst. Durch die "religiöse Verankerung nun auch des Formalen der neuen Kunst" und die mit "tiefer historischer Berechtigung" aufgestellte These, daß die christliche Kunst durch die Farbe bedingt sei, habe er einen sicheren Standpunkt gegenüber der Antike und damit auch klassizistischen Vorstellungen gewonnen. "Jenseits aller stofflichen und inhaltlichen Unterschiede wird als wahre Entgegensetzung von Antike und Moderne das Plastische und das Malerische erfaßt" und so eine "umfassende Begründung"¹⁾ romantischer Malerei erreicht.

Aus dieser neuen Einsicht in das "Wesen" moderner Kunst sind nach Benz Runges Bildnisse und seine religiösen Gemälde als Vorstufe für die geplante malerische Ausführung der "Tageszeiten" entstanden. Obwohl sie nach Runges Auffassung nur erste "Versuche" gewesen seien, hätten gerade diese Bilder seinen Rang in der großen Malerei gesichert. Ihre zeitlose Bedeutung liege darin, daß hier der Mensch aus einer ähnlichen "gesamtkunstwerklichen Richtung", wie sie für seine "weltanschaulich religiöse(n) Planungen" bestimmend gewesen sei, "aus dem Subjektiven auf eine höhere Stufe gehoben (ist), und seine Gestalt .. ein so reines hohes Menschliches" verkörpert, "daß das Göttliche hindurchleuchtet"²⁾.

Neben Runges "erhabenem Menschenbild" stehe gleichrangig Friedrichs "Bild der großen Natur". Beiden war nach Benz die religiös-mystische Grundlage gemeinsam, während Runge jedoch eine neue Sprache der Kunst erfinde, "lauscht Friedrich auf die Sprache der Natur"³⁾. Diese Unterscheidung implizierte für Benz kein Qualitätsurteil, sondern sollte lediglich die Schwerpunkte bezeichnen, "zu dem sich ihr Weltverhältnis neigt"⁴⁾. Um diese Differenz zu verdeutlichen, wählte Benz wieder eine musikalische Parallele: Runges "Musik" sei abstrakt, erfunden und komponiert und

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 38.

2) Ebenda, S. 39.

3) Ebenda, S. 41.

4) Ebenda.

der "Fuge" oder "Symphonie" vergleichbar, Friedrich habe die Landschaft selber "gestimmt" und diese "Stimmung" auf den Betrachter widerhallen lassen. "Das ist seine Musik, die so neu und einzigartig ist"¹⁾ wie die Runges.

Diese Bestimmung durch die Musik, "als welcher Geradezu der Traum des deutschen Geistes zu nennen ist"²⁾, stellt beide Künstler in den großen Zusammenhang "germanischen Kunstwillens". Sie verkörpern das musikalisch-irrationale, metaphysische Wesen des "deutschen Geistes", wie es Benz in seinen früheren Schriften bestimmt hatte.

Unter diesem Aspekt wurde für Benz die symbolische Malerei der protestantischen norddeutschen Romantik zur "Erfüllung" und "Verklärung" einer älteren Kultur: die "Bildlosigkeit des Protestantismus" (Bach) habe in der Symphonie des "ursprünglich bildnerischen Südraums" (Beethoven) ihre Fortsetzung gefunden und dieses "Urbildnerische" sei dann durch die protestantisch-romantische Malerei vollendet worden. Um diese Aussagen zu verstehen, muß man berücksichtigen, daß für Benz die Einheit von Kunst und Religion im deutschen Mittelalter durch den schädlichen Einfluß der Renaissance zerstört wurde; die Kunst hatte ihre Funktion als verbindliche Sprache des Mythos verloren. Nur der Musik sei es möglich gewesen, diesen Zusammenhang zu bewahren: sie blieb "Ausdrucks-kunst, was die anderen Künste im Mittelalter auch gewesen waren. Ihr Inhalt blieb der religiöse."³⁾ Wenn eine Erneuerung der Malerei möglich sein konnte, dann nur auf dem Weg einer Rückbesinnung auf die Werte, die von der Musik durch die Jahrhunderte "gerettet" worden waren. Diese Forderung erfüllte nach Benz die norddeutsche Romantik und sie brachte dadurch das nur durch die Musik bewahrte "germanische Prinzip" zu neuer Wirkung.

In der Betonung des "Musikalisch-Ausdruckshaften" als romantischer und "wesenhaft" deutscher Erscheinung liegt ein entscheidender Grund für die Problematik der Untersuchungen von Benz. Die Romantik erhält dadurch etwas Irrational-Träumerisches und Unbestimmbares, das an den Bildern

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 41.

2) Benz, Renaissance und Gotik, a.a.O., S. 5.

3) Ebenda, S. 35.

selbst nur noch schwer zu konkretisieren ist. Besonders deutlich wird diese Tendenz in der Beurteilung von Pforr, den Benz als Runge und Friedrich gleichwertig betrachtete. Sein Verdienst sei die "Neubegründung eines deutschen Stils, der in der Ausdruckslinie und in der irrealen, nicht 'malerischen', sondern eigenwertigen, bedeutungstragenden Farbe beschlossen ist". Das "Gestalt-Werden einer Innenwelt in Form und Farbe, die sich, wie in der alten deutschen Kunst, zum Zeichen, zum eindringlichen Sprechenden verdichtet"¹⁾ bestimme seine Gemälde. In der Übertragung auf Pforrs Bilder erweist sich diese "Stilbestimmung" als kaum nachvollziehbar, weil sie weitgehend auf irrationalen Werten aufbaut und nicht erklärt, wodurch "Ausdruckslinie" und "irreale Farbe" bedingt sind und wie sie sich darstellen.

Besonders jedoch die Identifikation dieser "Stilelemente" mit deutschen Ausdrucksformen ist durch die subjektive Vorstellung des Autors motiviert und von außen an die Bilder herangetragen, in denen keine erkennbaren Analogien für diese These feststellbar sind.

Die größere Wirkung der "Lukasbrüder" gegenüber Runge und Friedrich sah Benz dadurch begründet, daß sie sich zu einem "Bund" zusammenschlossen und offen gegen die bisherige Lehre der Kunst rebellierten. Er versuchte die Auffassung zu widerlegen, daß ihre Rückkehr zu bereits vorformulierten Bildthemen im Vergleich mit den norddeutschen Romantikern ein "Erlahmen", einen "Rückschritt" bedeute. Sie hätten erkannt, daß der Verzicht auf das "gleichsam Mythische", das "philosophisch-allegorisch Erdachte" den "Gewinn eines Anschlusses an das Gemeinschaftselement der Volkspoesie .. der alten poetischen Vorstellungswelt"²⁾ erbringen könne. Die Erkenntnis des Reichtums, den die deutsche Kultur einst besessen habe, und der Versuch, Gleichwertiges zu erreichen, sei ihr größtes Verdienst. Während Runge und Friedrich eine Erneuerung der Kunst durch eine Rückkehr zu ihrer ursprünglichen Lebensgrundlage erreichten, kamen die Nazarener über den Weg des Formalen zu einer Wiederbelebung ihrer äußeren Bedingungen, der "alte(n) Gemeinschaft von Volk, Überlieferung, Religion"³⁾. Sie gaben dadurch den "durch Jahrhunderte bewährten Formen" einen neuen Sinn und gewährleisteten so auf ihre Weise die historische Kon-

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 93.

2) Ebenda, S. 89.

3) Ebenda.

tinuität germanischer Ausdrucksformen.

Die geschichtliche Bedeutung romantischer Malerei sah Benz darin, daß sie der deutschen Kunst "Werte" hinzuerobert hätte, "die zum höchsten unseres Besitzes seit dem Mittelalter zählen." "Ohne sie wäre die deutsche Kunst "um unendlich viel echte und dauernde Kunstwerke ärmer, und die deutsche Geschichte ohne das Denkmal und Vorbild eines letzten großen kulturellen Wollens"¹⁾. Sie sei das wahre Gegenstück zur italienischen Renaissance, die "germanische Wiedergeburt" des Metaphysischen und Musikalisch-Irrationalen und damit das gültige Vorbild für jede "zukünftige Deutschheitsbewegung"²⁾.

Daß diese große Epoche deutscher Malerei in Vergessenheit geriet und der von ihr "kurze Zeit belebte Sinn für bildende Kunst überhaupt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts so traurig degradieren" konnte, "daß für die gebildete Menge bis gegen 1900 eine leere und süßliche Historien- und Genremalerei in Gunst kommen durfte, jedes Allgemeingefühl für Kunst dagegen erstarb"³⁾, war für Benz primär durch die Autorität Goethes bedingt; er habe durch seine Kunstpolitik "das romantische Kunstwollen und Wesen für fast ein Jahrhundert in Verachtung ... gestoßen"⁴⁾ und den Weg dafür geebnet, daß die klassisch-literarische Bildung zur allgemeingültigen Norm erhoben worden sei.

Zwei Aspekte sind an diesen Aussagen bemerkenswert: die Behauptung, daß durch die romantische Malerei der Sinn für bildende Kunst belebt worden sei und die massive Kritik an Goethe, die allerdings nur auf seine Einstellung zur Malerei bezogen ist. Um beide Gesichtspunkte zu verstehen, muß nochmals auf die von Benz behauptete Differenz zwischen Gotik und Renaissance hingewiesen werden. Mittelalterliche Kunst war für Benz der harmonische Ausdruck musikalisch-metaphysischer und malerischer Werte und die "wahre" Renaissance klassischer Ideale. In ihr sei das germanische Kunstprinzip in höchster Vollkommenheit deutlich geworden. Die Renaissance, besonders in ihrem schädlichen Einfluß auf Deutschland, habe

1) Benz, Die Kunst der deutschen Romantik, a.a.O., S. 177.

2) Ebenda, zit. nach der Ausgabe von 1937, S. 481.

3) Ebenda, S. 11.

4) Ebenda, S. 10.

diese Werte vernichtet, sich nur der Materie verschrieben und die Antike" "geistlos" kopiert. Insofern verstand Benz Goethes Beharren auf rein äußerlichen, formalen Prinzipien der klassischen Kunst als "verkappte" Renaissance, während sich die Romantik auf die gültigen germanischen Ideale des deutschen Mittelalters berufen habe. Goethes Vorstellung über Malerei konnte sich demnach nie über das nur "Materielle" erheben; dennoch sei seine Auffassung bestimmend geworden, bedingt durch seine auch von Benz nicht angezweifelte Größe als Dichter. Die scheinbar falschverstandene Wiederbelebung des klassischen Altertums, die für Benz eine Gefährdung deutscher Kultur bedeutete, motivierte seine Kritik an Goethe.

Die Definition der Romantik als Paradigma jedes zukünftigen Erneuerungsversuchs deutscher Kultur konnte und wurde in einer Richtung ausgewertet, mit der sich Benz nicht mehr identifizierte. Sein Versuch einer Wesensbestimmung des romantischen und deutschen Geistes, "die meist in einem religiös gefärbten Irrationalismus mündet und daher etwas romantisch Träumerisches behält"¹⁾, führte bei anderen Autoren zu einer Mystifikation germanischer Kunstgröße schlechthin, die den scheinbar moralisch gerechtfertigten "Führungsauftrag" des deutschen Volkes auf einer höheren Ebene mystifizieren sollte.

5.3.2. Zur Definition von Idealismus und Realismus bei Cornelius Gurlitt

In der Einleitung zu diesem Kapitel wurde auf die zentrale Bedeutung von Richard Benz für die deutsch-national orientierte Romantik-Forschung nach dem Ersten Weltkrieg hingewiesen. Vor Benz war eine abweichende Definition des germanischen Kunstprinzips bestimmend, die besonders nachdrücklich von Cornelius Gurlitt in seiner Arbeit über "Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts"²⁾ vertreten wurde. Obwohl sie sich nur geringfügig auf die weitere Entwicklung dieser Richtung auswirkte, verdient sie hier

1) Hermand, Literaturwissenschaft ..., a.a.O., S. 10.

2) Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1907, 3. Auflage.

doch besondere Beachtung: die trotz ähnlicher Motivation unterschiedliche Bestimmung des germanischen Wesens (und damit auch romantischer Malerei) bei Benz und Gurlitt zeigt, daß konstante nationale Merkmale nicht gültig nachweisbar sind.

Gurlitt reduzierte die Kunst auf zwei polare Ausdrucksformen: den Realismus und den Idealismus. Diese Begriffe benutzte er als scheinbar objektive Hilfskonstruktionen, um die unterschiedlichen Tendenzen innerhalb der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu erklären, sie erweisen sich jedoch sehr bald als rein nationalistisch bestimmt.

Ausgangspunkt war die These einer Überlegenheit des Realismus gegenüber dem Idealismus,¹⁾ denn "wie die Fragen der Moral und des Glaubens sind die der Kunst einfach"²⁾ und deshalb ist wahre Kunst immer "realistisch", im Sinne von natürlich, allgemeinverständlich, bescheiden, einfach und anschaulich; demgegenüber kamen dem "idealistischen" alle gegensätzlichen Tendenzen zu.

Den negativen Einfluß des Idealismus auf die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts führte Gurlitt auf die Ästhetik zurück, die "durch die Verstiegenheit ihres Gedankenganges" auch die Kritik dazu verleitete, "jede Frage von der Höhe der metaphysischen Erkenntnis aus zu behandeln."³⁾ Dadurch sei unter anderem die Kunst von Friedrich und Runge "umgebracht" worden. Gurlitts einseitiger Wertmaßstab führte hier zu einer Fehlinterpretation beider Künstler. Friedrich, "der mit Ansichten nach Art jener Constables auftrat"⁴⁾, wurde nach Gurlitt von der Kritik und auch von seinen Romantiker-Freunden völlig mißverstanden: sie hätten versucht, seine Arbeiten mit weltgeschichtlichen oder metaphysischen Bedeutungen in Verbindung zu setzen und sie als Allegorien oder Symbolik zu verstehen, obwohl er doch nur einen Natureindruck unmittelbar wiedergegeben habe, der jenem "der Engländer nicht nachsteht".⁵⁾

1) Die Verehrung für seinen Vater Louis Gurlitt, der dem Hamburger Künstlerkreis um Rumohr angehörte, beeinflusste diese Auffassung maßgeblich. Louis Gurlitt vertrat eine naiv-realistische Auffassung und wendete sich offen gegen alle idealisierenden Tendenzen.

2) Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 136.

3) Ebenda, S. 136.

4) Ebenda, S. 133.

5) Ebenda, S. 134.

Gerade die Gegenüberstellung mit Constable hätte die vergleichsweise "unrealistische" Naturwiedergabe in den Bildern von Friedrich, die (im Sinne Gurlitts) durch idealistische Vorstellungen motiviert war, verdeutlichen müssen.

Runge war für Gurlitt der Vermittler zwischen Romantik und Realismus. Das "Romantische" sah er darin, daß Runge "viel zu viel nachdachte, viel zu sehr über das Ziel der Kunst hinaus in die Kreise des Gedankens griff"¹⁾ und den sich entwickelnden Mystizismus pflegte, weshalb er in der Darstellung nie zur Abrundung hätte kommen können. Romantik und Idealismus waren demnach für Gurlitt fast identische Begriffe: beide wurden durch das Gedankliche, Mystische und Unanschauliche charakterisiert.²⁾

Als "realistisch" bezeichnete Gurlitt die Bilder Runges, in denen sich "redliche Naturliebe" äußerte. Der Wunsch, Runge trotz seiner idealistischen Tendenzen positiv zu bewerten, führte zu einer willkürlichen Trennung zwischen Vorstellung und Werk, die darüber hinaus in sich widersprüchlich war. Das zeigt sich besonders in der Beurteilung der "Tageszeiten", deren Inhalt Gurlitt als sehr "einfach" empfand. Die Behauptung, sie seien Hieroglyphen (Runge selbst gebrauchte diesen Ausdruck), bezeichnete er als "Witz" der Kritik, der ihr Unverständnis verdeutliche. Gerade hier wollte Runge jedoch seine Vorstellung einer neuen Kunst verwirklichen, die eine gedankliche Konstruktion war und von der er selber wußte, daß sie ohne seine Erklärungen nur schwer verständlich sein würde. Deshalb können die "Tageszeiten" kaum als realistische Malerei bezeichnet werden. Gurlitt selbst erkannte offensichtlich diesen Widerspruch und versuchte, ihn durch eine Erweiterung des Begriffs "Realismus" zu lösen. Das war jedoch nur möglich, indem er seine Anfangsthese wieder einschränkte und Runge zubilligte, daß seine Bilder "Gedanken erzeugen

1) Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 144.

2) Romantik war keine Periodenbezeichnung, sondern eine Geisteshaltung - der negative Gegenpol zum Realismus. Deshalb bezeichnete Gurlitt die Maler Friedrich, Dahl und Carus auch nicht als Romantiker.

sollten", daß sie ein "Dichten in Gestalt" waren. Darin glaubte er einen "vertieften, weil rein künstlerischen Realismus"¹⁾ zu sehen, ohne zu erkennen, daß er ihm nach seiner Definition "idealistische" Züge gegeben hatte.

In der Bewertung Ludwig Richters kommen Gurlitts nationale Interessen, die seine polaren Begriffe bedingten, offen zum Ausdruck: Richter stand kurze Zeit unter dem Einfluß "der Ästhetik und verschrobenen Schönheitslehre" der Nazarener, nach seiner Abkehr von Rom wurde er jedoch "deutsch und einfach, sinnig und wahr." Er verkörperte die "naturgemäße Wahrheitlichkeit im deutschen Volk gegenüber dem von Italien herüberkommenden fremdbrüderlichen Idealismus"²⁾. "Realismus" war demnach für Gurlitt eine "wesenhaft deutsche" Ausdrucksform, die alle positiven Werte in sich vereinigte, während der "Idealismus" ein ungermanisches und deshalb negatives Prinzip bedeutete.

Daraus ergab sich auch seine heftige Kritik an den "romantischen Künstlern", die für ihn weitgehend mit den "Nazarenern" identisch waren: Durch den Einfluß Italiens und der spekulativen Ästhetik wurden sie, die vorher Realisten gewesen waren, zu "romantischen Idealisten". Sie ordneten ihre Kunst den lehrhaften Zielsetzungen der römischen Kirche unter und wie sie die "Fremdbrüderlichkeit nicht los" wurden, "so auch nicht das Leben außerhalb der eigenen Zeit".³⁾ Gurlitt verurteilte ihre mangelnde Kriegsbereitschaft, ihr "Idealisieren", anstatt zu kämpfen, "während ihr Vaterland aus tausend Wunden blutete".⁴⁾ (realistisch also auch gleich tatkräftig).

Diese Aussagen erhalten durch die dahinterstehende Intention eine äußerst fragwürdige Bedeutung. Die Zuordnung von realistisch=germanisch und idealistisch=romanisch ist eine willkürliche Konstruktion, die ausschließlich dazu dient, die angenommene Vorrangstellung der deutschen Nation zu beweisen. "Da die Deutschen das eigenartigste und eigenwilligste aller Völker sind, so sind sie auch das künstlerisch bedeutendste, wenn es ihnen

1) Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 147.

2) Ebenda, S. 171.

3) Ebenda, S. 193.

4) Ebenda, S. 192.

gelingt, die Welt klar wiederzuspiegeln." ¹⁾ Das konnte nach Gurlitt nur durch den "Realismus" als "wesenhaft germanischer" Ausdrucksform erreicht werden. ²⁾

Obwohl Benz und Gurlitt ähnliche Ziele verfolgten, kamen sie zu Bestimmungen des germanischen Kunstprinzips, die sich gegenseitig ausschlossen. Benz hatte gerade den Realismus als romantische Ausdrucksform charakterisiert und mystisch-gedankliche Tendenzen dem deutschen Wesen zugeordnet, während Gurlitt den umgekehrten Weg ging. Daraus ergab sich für Gurlitt, daß die Definition des "Germanischen" nicht mit der des "Romantischen" zusammenfiel, sondern ihr widersprach.

Leo Bruhns ³⁾ vermischte die bestimmenden Tendenzen von Gurlitt und Benz. In der Verbindung von großen Gedanken und tiefen Gefühlen mit bürgerlichem Ordnungssinn und liebevoller Sachlichkeit erkannte er das Wesen romantischer (und damit deutscher) Malerei.

Er spielte den "genialen Deutschen" Runge gegen den "phantasiearmen" Engländer Flaxman aus. Runge, der aus einem "geistig unverbrauchten Bauerngeschlecht" stammte, wurde zum "Naturalist aus tiefem religiösen Idealismus" und begründete ein neues Jahrhundert "deutscher Bürgertüchtigkeit" ⁴⁾. In der unmotivierten Verbindung inhaltlich getrennter Begriffe und dem Mangel an stützenden Argumenten wird die irrationale Tendenz dieser Arbeit deutlich. Immer dann, wenn sachliche Unterscheidungskriterien erforderlich gewesen wären, flüchtete er sich in überschwengliche Charakterisierungen, die so allgemein gehalten waren, daß sie über das Objekt nichts mehr aussagen konnten. So sah er z.B. als

1) Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 470.

2) Gurlitt bekannte sich im Schlußkapitel zu Paul de Lagarde (1827 - 91), der in seinen politischen Schriften nationalistische Gedankengänge vertreten hatte. Gurlitt lernte von ihm "die Idealität vom Idealismus unterscheiden" (ebenda, S. 471): Idealität als positiver Wert, Anhänglichkeit an ein Ideal, an "Taten" und "Männer". Außerdem beeinflusste ihn Julius Langbehn, der in seinem Buch "Rembrandt als Erzieher" (1890) ein deutsches Ideal aufstellte, das von chauvinistischen Interessen bestimmt war. Hier bereits die Rede vom Geist der Scholle, von Rassereinheit, echt nordischer Kunst etc.

3) Leo Bruhns, Die Meisterwerke, eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk, Bd. VIII, Leipzig 1931.

4) Ebenda, S. 62.

Kennzeichen Runge "eine gotterfüllte Freudigkeit" und "siegesgewisse Sonnenfülle"¹⁾, in seinen Porträts waren die "hartköpfigen, aber innerlichen Bekenner"²⁾ der Dürer-Zeit wieder auferstanden.

Wie Gurlitt kritisierte er die Nazarener, die als Maler "deutsche Knechte"³⁾ Raffaels geworden seien und dadurch die germanische Sache verraten hätten.

Ganz im Sinne von Richard Benz bewertete Georg Jakob Wolf⁴⁾ die Romantik. Er sah einen gefährlichen Einfluß "französisierender Kunstanschauung" in der am Impressionismus orientierten Romantik-Interpretation der Jahrhundertausstellung. Erst der Weltkrieg habe bei "Besonnenen eine Einkehr" bewirkt und zur Erkenntnis des "wahrhaft Deutschen" in der romantischen Malerei geführt. In ihr sei das germanische Wesen in ähnlicher Weise unverfälscht deutlich geworden wie in der deutschen Spätgotik: in der "Innerlichkeit der Empfindung", dem "Reichtum an Phantasie" und der "Intensität des Ausdrucks". Bewußt verallgemeinernd behauptete er dann, daß sich die Erkenntnis durchgesetzt habe, "eine in Kunstdingen so unendlich verwirrte Zeit wie die unsere"⁵⁾ bedürfe der Führung, die sie nirgendwo so sicher wie in den Werken der Romantiker finden könne. Die Abneigung gegen moderne Kunst, die auch bei Benz zum Ausdruck kam, richtete sich gegen ungermanische Einflüsse.

1) Leo Bruhns, Die Meisterwerke..., a.a.O., S. 54.

2) Ebenda, S. 62.

3) Ebenda, S. 78.

4) Georg Jakob Wolf, Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei, München 1931.

5) Ebenda, S. 17 ff.

5.3.3. Die Interpretation der Romantik im Nationalsozialismus

Die Romantikforscher der dreißiger Jahre, die sich zum Nationalsozialismus bekannten, stützten sich inhaltlich auf die Ergebnisse der bisher besprochenen Autoren und verstärkten sie lediglich in ihrer nationalpolitischen Ausrichtung. Im Vordergrund stand meist das Interesse an einer Bestimmung romantischer Malerei als rein "nordischer" Kunstform, in der alle positiven menschlichen Werte vereinigt seien. Auf diesem Weg wurde versucht, aus einer Gleichsetzung von Romantik und "Deutschtum" den "Führungsauftrag nordischer Völker" als moralische Verpflichtung auszuweisen.

Besonders Caspar David Friedrich galt als Verkörperung des rein "nordischen" Ausdruckswillens. Unter diesem Aspekt wurde er auch in Ausstellungen häufig gegen die "entarteten" Künstler des 20. Jahrhunderts ausgespielt. Der Bericht des Direktors der Dresdener Staatlichen Kunstakademie, Prof. Dr. Müller, über die Ausstellung "Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst" von 1933 kann hier stellvertretend für ähnliche Beispiele genannt werden. Müller erklärte, daß die Ausstellung "ein treues Bekenntnis der Kunststadt Dresden zu den Richtungweisenden Worten des Führers in Nürnberg" bedeute. Sie wolle "sichtbar den Schlußstrich unter eine Zeit des Verfalls ziehen und helfen, den Kräften die Bahn wieder frei zu machen, die unbelastet von dunkler Vergangenheit und im Bewußtsein ihrer verantwortlichen Führung sich jetzt anschicken, dem deutschen Volke eine Kunst wiederzuschenken, an der es innerlichen Anteil nehmen kann und die würdig ist, von ihm als echt und bodenständig empfunden zu werden." "Nach Hinweisen auf die ausgestellten Werke "entarteter" Kunst (Dix, Groß, Klee, Kirchner etc.) betonte er, daß es nicht schwer sein könne, "nach einer Zeit tiefsten Niederganges festen Boden unter den Füßen zurückzugewinnen", wenn man über so große Vorbilder verfüge wie das deutsche Volk. Als einen dieser vorbildlichen Künstler nannte er Caspar David Friedrich.¹⁾

1) Vgl. Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1963, S. 175 ff.

Dieses Vorgehen, Kunstgeschichte der neuen Kunstpolitik dienstbar zu machen, wurde auch für die im engeren Sinne nationalsozialistischen Romantikforscher bestimmend.

Werner Richard Deusch ging von der Feststellung aus, daß die Romantik eine "rein-deutsche", ihrem "innersten Wesen nach .. allein im Wesen des Deutschen verankerte Erscheinung" sei. Es würde eine "äußerste Verkennung der Begriffsgrenzen" bedeuten, wenn man sie mit gleichzeitigen romanischen Tendenzen identifiziere; Namen wie Manzoni, Stendhal, Delacroix oder Chopin sollten eher als "warnende Mahnzeichen" gelten.¹⁾

Das "völkische Gemeinschaftsgefühl" der Romantik wurde nach Deusch durch die "Machtpolitik der europäischen Kabinette" und durch den "höfische(n) Spätklassizismus"²⁾ unterdrückt und zerstört. In der weiteren Argumentation lassen sich nur geringe Unterschiede zu Benz feststellen. Auch Deusch versuchte, den ewigen Kreislauf germanischen Kunstempfindens nachzuweisen, indem er Querverbindungen zur mittelalterlichen Kunst aufstellte. Deutschtum und Romantik wurden zu synonymen Begriffen und als mythisch, religiös, naturhaft bestimmt.

Allerdings verzichtete Deusch - und darin wird wieder die Vorrangstellung von Benz innerhalb dieser Gruppe deutlich - auf eine Begründung seiner Thesen. Die sachlich nicht mehr nachprüfbare Argumentation wird u.a. im Vergleich Kersting-Delacroix deutlich: während Kersting das "erfühlte Sein romantisierter Wesen und Dinge" beschreibe, male Delacroix nur das "Existentielle der Diesseitigkeit" in "historisierender, posierender" Manier und "bewußtem Realismus"³⁾.

Die äußersten Konsequenzen deutsch-national orientierter Romantik-Forschung vertrat Kurt Karl Eberlein in seiner 1940 veröffentlichten Monographie über Caspar David Friedrich.⁴⁾ Eberlein hatte sich seit den

1) Werner Richard Deusch, Malerei der deutschen Romantiker und ihrer Zeitgenossen, Berlin 1937, S. 5.

2) Ebenda, S. 5/6.

3) Ebenda, S. 11.

4) Kurt Karl Eberlein, Caspar David Friedrich, Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld und Leipzig 1940.

frühen 20er Jahren intensiv mit diesem Künstler und Problemen romantischer Malerei auseinandergesetzt und besonders in quellenkritischen Schriften wichtiges Material publiziert. 1924 gab er erstmals den schriftlichen Nachlaß von Friedrich heraus¹⁾ und 1928 erschienen die Beiträge zu "Goethe und die bildende Kunst der Romantik"²⁾. In diesen frühen Arbeiten bemühte sich Eberlein um eine objektbezogene Argumentation, in der große Sachkenntnis deutlich wird.

Die oben erwähnte Monographie erfüllt diesen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit nicht mehr; in ihren Thesen, die sich durchgehend empirischer Nachprüfung entziehen, ist sie von rein nationalistischen Zwecksetzungen bestimmt. "K.K. Eberlein ... verfiel dem Nationalsozialismus und brachte sich in seiner dem Mythos des 20. Jahrhunderts verpflichteten Friedrich-Interpretation um sein opus magnum."³⁾ Eberlein selbst betonte in der Einleitung, daß ihm erst der Nationalsozialismus zu einem wirklichen Verständnis dieses Künstlers verholfen habe und deshalb "Wesentliches und Neues zu sagen doch erst heute möglich geworden ist".⁴⁾

Dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit begegnete er mit der lapidaren Feststellung, daß sein Buch "nicht dem Gelehrten, sondern dem Deutschen" dienen solle.

"Denn was hilft alles gelehrte Wissen und Kennen, wenn es dem Heute nicht fruchtbar wird, wenn es die Jugend nicht zu einem Bilde bildet und erhebt."⁵⁾ Die Arbeit war so ausschließlich auf diese "erzieherische" Wirkung hin konzipiert, daß auch historische Fakten dementsprechend sinnverändert wurden. Das Bild, zu dem die deutsche Jugend erhoben werden sollte, war das ihrer geistigen und ethischen Vorrangstellung, aus dem

1) Kurt Karl Eberlein, Bekenntnisse, Leipzig 1924.

2) Ders., Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jahrbuch der Goethegesellschaft XIV, S. 1 ff.

3) Werner Sumowski, Caspar David Friedrich, Wiesbaden 1970, S. 1.

4) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., Vorwort. Eberlein erklärte außerdem, daß er in seinen Gedankengängen Entscheidendes folgenden Personen verdanke: A. Hitler, A. Bäumler, L.F. Clauß, F.Jung, Chri. Steding und J. Strzygowski.

5) Ebenda, Vorwort.

sich der politische Herrschaftsanspruch als moralisch gerechtfertigte Konsequenz ableiten ließ. Caspar David Friedrich kam in diesem Rahmen die Rolle des unantastbaren Vorbildes zu, er vereinigte in sich alle Elemente einer "rein nordischen" Kultur.

Methodisch ging Eberlein von einer allgemeinen Beschreibung der "nordischen Bewegung", ihrem historischen Ablauf und ihren Grundzügen aus. Die wichtigsten Gedankengänge wurden schon bei Benz erwähnt; ich kann mich deshalb auf die Wiedergabe von Einzelaspekten beschränken, die in ihren extremen Schlußfolgerungen weit über Benz hinausgehen. Allgemein läßt sich von Benz zu Eberlein ein Qualitätsgefälle feststellen. Benz bemühte sich wenigstens im Ansatz um wissenschaftliche Begründung seiner Thesen, und seine Arbeit enthielt noch eine Fülle sachlicher Informationen über romantische Malerei, während Eberlein nur noch Behauptungen aufstellte, ohne sie durch Argumente zu stützen, und auf eine Analyse der Bilder von Friedrich weitgehend verzichtete.

Ein wichtiger Unterschied zu Benz liegt in der Interpretation der Antike und der Möglichkeit ihrer Rezeption. Benz hatte zwischen Antike und Mittelalter Ähnlichkeiten in der Gesamtkultur, dem Mythos, dem Epos etc. festgestellt; auf Grund dieser Parallelen sei nur dem Mittelalter (gegenüber der Renaissance) eine wirkliche Rezeption antiker Prinzipien (im Sinne einer "Eindeutschung") gelungen, während sie in allen anderen Epochen nur "geistlos" hätte kopiert werden können. Daraus ergab sich für Benz unter anderem auch die Kritik an Winckelmann, Lessing und Goethe, denen auf der Grundlage der Renaissance die Antike nur in Form und Stoff verständlich gewesen sei. Eberlein ging weit darüber hinaus, indem er (vorsokratische) Antike als Zweig nordischer Kunst definierte.¹⁾ Er

1) Leo Spitzer bemerkte zu diesem Vorgehen: "Da die Antike nun mal vorbildlich war, so fand man eine frevle Freude daran, die Deutschen als Nachfahren der Griechen zu präsentieren, mit Ausschluß anderer Völker ...", in: Die Wandlung I, 1945/46, S. 591. Die Auffassung, daß allein der Deutsche zur wahren Nachfolge der Griechen berufen sei, hat eine lange Tradition. Bereits Georg Gottfried Gervinus vertrat in seiner "Geschichte der poetischen National-Literatur" (1835 - 42) die Ansicht, daß eine Geschichte der deutschen Literatur zu zeigen habe, wie "die verständige Richtung, auf welche die Griechen die Menschheit geleitet hatten und der die Deutschen ihrer Eigentümlichkeit nach von je geneigt waren, von diesen mit freiem Bewußtsein wieder eingeschlagen wurde" und daß die griechische Idee "allein die Deutschen in ihrer Reinheit zu verwirklichen geschaffen waren." zitiert nach der Erstveröffentlichung von 1837, die unter dem Titel "Grundzüge der Historik", in: Schriften zur Literatur" erschien, Neuauflage Berlin 1962, S. 48.

stützte sich mit dieser Behauptung auf die Thesen nationalsozialistischer Rassekundler, zu denen er sich im Vorwort offen bekannt hatte.

Daraus ergab sich dann, daß Rezeption der Antike für einen Deutschen immer Erneuerung eigener Wesensmerkmale bedeutete, also eine Assimilation, wie sie sich Benz vorstellte, gar nicht nötig war, da es sich um keine fremden Einflüsse handelte. Eberlein konnte so alle Elemente innerhalb der deutschen Kunst, die noch von Benz als Folgen des schädlichen Renaissance-Einflusses gewertet wurden, als Ausdruck "germanischen Geistes" deuten. Das führte zu einer Rehabilitierung von Winckelmann und Goethe, "diese beiden Seher suchten und fanden das verblichene Land der Griechen mit der Seele"¹⁾, in ihnen "glänzt das griechische Band der germanischen Bewegung"²⁾. Die "Größen" der deutschen Kulturgeschichte konnten dadurch nicht nur ganz der "nordischen Rasse" zurückerobert werden, sondern sie erhielten darüber hinaus eine Vorrangstellung, da sie als erste im Griechentum "eine alte Goldader germanischen Geistes"³⁾ freigelegt hätten.

Eberlein vertrat damit eine These, die auch dann falsch gewesen wäre, wenn ihre Voraussetzung zugetroffen hätte und die Antike wirklich ein Zweig nordischer Kultur gewesen wäre, da Winckelmann und Goethe griechische Kunst primär in römischen Kopien kennenlernten und sich außerdem nicht ausschließlich für die vorsokratische Zeit interessierten. Die Laokoon-Gruppe z.B., für Goethe der Inbegriff eines in sich vollendeten Kunstwerkes (s.o.), ist zu einem Zeitpunkt entstanden, als die germanisch-griechische Epoche im Sinne Eberleins längst der Vergangenheit angehörte und "westische" Tendenzen bestimmend waren.

Eberlein benutzte diese These auch als Erklärung für "griechische Spiegelungen"⁴⁾ in der deutschen Romantik und besonders im Werk Caspar David Friedrichs. Das Irrationale seiner Theorie wird hier deutlich; es waren nicht in erster Linie klassizistische Formelemente, die er dafür in Anspruch nahm, sondern neben den "griechischen Malen seiner patrioti-

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O.; S. 1.

2) Ebenda, S. 2.

3) Ebenda, S. 1.

4) Ebenda, S. 2.

schen Grabbilder" sah er sie vornehmlich "in seinem kämpferischen Wesen, in seinem Untergangswillen, in seiner Schicksals- und Todesliebe, in seiner glühenden Vaterlandsliebe..."¹⁾. Warum gerade diese Merkmale den Anspruch erheben können, griechisch-germanisches "Wesen" zu bezeichnen, bleibt offen. Auch der Bezug auf Friedrich wird nicht begründet; in seiner Charakterisierung, in der ein konkreter Hinweis auf die Bilder vermieden wird, ist bereits erkennbar, daß es Eberlein nicht auf eine kunsthistorische Interpretation ankam, sondern auf eine Mystifikation bestimmter Eigenschaften. Was Eberlein mit solchen Aussagen erreichen wollte, wird in der folgenden Beschreibung der "nordischen Bewegung" deutlich.

"Wie das Tier mit einem rätselhaften, noch unerklärten Sinn über weite Strecken heimfindet zu Nest und Lager, zu Sippe und Herr, so findet auch des Menschen magischer Rassesinn zum Eigenen und Artverwandten heim."²⁾ Dieser "magische Rassesinn" des Deutschen habe sich durch die Romantik die ganze Nation erobert und zu einer "Wiedergeburt des germanischen Geistes" geführt.

Die deutsche Romantik entwickelte sich nach Eberlein auf der Grundlage einer "völkischen Mystik", in der er einen "alten Quell germanischer Herkunft"³⁾ zu erkennen glaubte. "Dies nordische Insichhineinsinnen" (= Mystik) habe die mittelalterlichen und die romantischen Künstler bestimmt. Beide entwickelten eine Kunst, "die wesensdeutsch war, weil sie den unendlichen, den magischen Raum schuf"⁴⁾, - im Mittelalter die gotische Baukunst, in der Romantik Musik und Malerei. Beide hätten sich gegen "westische" Tendenzen behaupten müssen, ihre Kunst verlangte "Hingabe und Opfer eines heldischen, tragischen Daseins". Als Definition der Romantik folgerte Eberlein daraus, sie sei "deutsche Kampfkunst, .. Entsagungskunst, .. Opferkunst"⁵⁾.

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 2.

2) Ebenda, S. 3.

3) Ebenda, S. 4.

4) Ebenda, S. 5.

5) Ebenda, S. 6.

In der Verbindung dieser Elemente erhielt das "Romantische" - wie alles Deutsche (die Begriffe werden austauschbar) - eine eindeutig berechnete Suggestivkraft: wenn romantische Kunst, aufgelöst in nordische Kultur, alle positiven menschlichen Werte in sich vereinigt und ihr außerdem die oben genannten Merkmale wesensimmanent sind, dann folgt daraus, daß es Schicksal des "wahren" Deutschen ist, seine Vorrangstellung durch Entsagung und Kampf zu behaupten. In seiner gewissermaßen "gottgewollten Größe" ist die moralische Verpflichtung eingeschlossen, "westische" Tendenzen, die ex definitione "minderwertig" sind, abzuwehren, notfalls mit kriegerischen Mitteln; denn auch die Romantik erhielt nach Eberlein erst durch das "Siegesfeuer der Freiheitskriege" ihren "schönsten Lohn".¹⁾

Eberlein deutete hier eine Erscheinung innerhalb der Romantik entscheidend um und machte sie seinen eigenen Vorstellungen nutzbar. Die nationale Bewegung hatte im frühen 19. Jahrhundert noch durchaus fortschrittliche Züge. Es ging in erster Linie um die Beseitigung privilegierter Einzelgruppen; die Wiedergewinnung nationaler Einheit wurde als ein Mittel definiert, gleiches Recht für alle zu erreichen und die Machtbefugnisse der Kleinstaaten abzuschaffen. Diese nationale Bewegung war im frühen 19. Jahrhundert eine europäische Erscheinung, eine Tatsache, die Eberlein bewußt übergang, indem er Befreiungsversuche und erwachendes Nationalbewußtsein nur auf den Deutschen bezog. Außerdem übersah Eberlein, daß sich die Freiheitsbestrebungen im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts nicht allein gegen Napoleon (als Protagonist "westischer" Prinzipien) richteten, sondern auch gegen überalterte feudale Strukturen in Deutschland selbst. In diese Richtung weist folgende Aussage von Friedrich: "Ich wundere mich keineswegs, daß keine Denkmäler errichtet werden, weder die, so die große Sache des Volkes bezeichnen, noch die hochherzigen Taten einzelner deutscher Männer. Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren."²⁾

Die Einheitstendenzen wurden erst bei den Nazarenern vorrangig und führ-

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 4.

2) Brief an Ernst Moritz Arndt vom 12. März 1814, zit. nach Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, a.a.O., S. 25.

Schiffe, "gotisches" Eis wie "gotische" Musik. Damit sind weder der Begriff noch die Bilder definiert; das "Verwaschene", "Dürftige" der Aussage spricht für sich selbst.

Nur die wenigsten Romantiker erreichten nach Eberlein die Größe Caspar David Friedrichs. Er trennte zwischen "weibisch-feigen" Romantikern, die in das "Universale und Internationale flohen, kurz gesagt: Literaten und "männlich-tapferen" Romantikern, "die in das Nationale und Deutsche stürmten, kurz gesagt: Künstler"¹⁾. Der ersten Gruppe rechnete er die Nazarener zu, deren Gotik "Schwäche" und deren Historismus "Lebensflucht" gewesen sei; der zweiten Gruppe die norddeutschen Maler, die "Kämpfer und die Schöpfer".²⁾ Durch diese Trennung eliminierte er alle Elemente aus der "nordischen Kultur", die in ihrem äußeren Erscheinungsbild "undeutsche" Reminiszenzen aufwiesen und bewertete sie abschätzig als feige und unkünstlerisch. Bestimmend für diese negative Beurteilung der Nazarener war ihr Romaufenthalt und ihr Interesse an altitalienischer Malerei, beide eines "echten" Deutschen und damit "wahren" Künstlers unwürdig. Alle positiven Werte gehen in der Kategorie einer rein "nordischen Kultur" auf, die als Faktum behauptet wird und sich empirischer Nachprüfung entzieht.

Der irrationale Charakter von Eberleins Untersuchung wird in der Beurteilung der norddeutschen Maler besonders deutlich. Sie tendierten nach seiner Auffassung zu Ernst, Innerlichkeit und Schwermut, Merkmale, die von einigen Romantik-Forschern als "Abweichung" und "Narzismus" bezeichnet worden seien. Diesen Vorwurf, so Eberlein, könne man gegen das "Junge Deutschland" erheben³⁾, man dürfe jedoch "nordisches Wesen" nicht als Abweichung verkennen, "denn die größten Nordländer lebten dieses Gesetz. Der Held ist kein 'lachender Löwe', er ist das Selbstbildnis seiner Rasse .. Der traurige Gott ist eine germanische Leitgestalt .. Wotan lächelt

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 11.

2) Ebenda, S. 12.

3) Das Loreley-Lied von Heinrich Heine wurde im 3. Reich bezeichnenderweise als Text mit unbekanntem Autor ausgegeben. Man unterdrückte selbst in diesem für Heines Dichtung unverfänglichen Beispiel dessen Namen, um eine Verbreitung seiner fortschrittlichen Gedanken zu verhindern. (Vgl. hierzu u.a. Walter Grab und Uwe Friesel, Noch ist Deutschland nicht verloren, dtv München 1970, S. 176 ff.)

nicht."¹⁾ Diese Wesensmerkmale habe die norddeutsche Romantik wiederentdeckt und in ihren größten Künstlern sei auf diesem Weg die "oberweltliche städtische" durch die "unterweltliche bäuerliche"²⁾ Kunst ersetzt worden. Durch einen Vergleich zwischen Friedrich und Kersting versuchte er diesen Unterschied zu verdeutlichen. Friedrich habe "heldisch nordische Fernkunst" gemalt, Kersting jedoch "bürgerlich holländische Nahkunst", "Fernkunst ist ländlich, Nahkunst ist städtisch".³⁾ Auch hier blieb Eberlein wieder eine Begründung seiner These, die ein Werturteil implizierte, schuldig. Die Differenzierung in "Fernkunst" und "Nahkunst" ist in bezug auf die Motivwahl beider Künstler zwar einsehbar, warum jedoch "Nahkunst" als städtisch, "undeutsch" und deshalb negativ zu bezeichnen ist, läßt sich nicht erkennen.

Für die implizite Kritik an allen modernen städtischen Zivilisationerscheinungen, die "undeutschen" Ursprungs seien, lassen sich zahlreiche parallele Beispiele nennen. Es sei hier nur auf die Thesen des "völkischen Altmeisters" Adolph Bartels verwiesen: "Der Germane verträgt die Großstadt nicht" und auf die Feststellung von H.F.K. Günther, daß sie einen "typisch romanischen Zug" aufweise.⁴⁾

Eberleins lapidare Feststellung, daß demjenigen, der nicht in der Lage sei, diese Unterschiede zu sehen und zwischen "heroische(r)" und "neutrale(r)" Romantik zu trennen, "auch die Kriegsgeschichte der deutschen Kunst mit ihren Heerführern, Truppen und Marketendern ein Buch mit sieben Siegeln" bleibe und daß "nur der Wertende weiß"⁵⁾, weist darauf hin, daß für ihn eine sachbezogene Argumentation auch keine vorrangige Bedeutung hatte. Stattdessen sollten die Elemente, die sich dem "Wertenden" als scheinbar selbstevidente "germanische" Merkmale erweisen, paradigmatisch formuliert werden, um damit, wie Eberlein einleitend betont hatte, der "deutschen Jugend" Verhaltensmuster und Hinweise auf ihre "wesenhafte" Größe zu geben.

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 13.

2) Ebenda, S. 13.

3) Ebenda, S. 14.

4) Zit. nach Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, a.a.O., S. 124.

5) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 14.

Diese Erkenntnis der "Grundwerte der deutschen Kunst" bedurfte für ihn jedoch "der Bewegung des Nationalsozialismus", die Kunstgeschichte habe hier besonders dem "Führer" zu danken.¹⁾ Durch ihn sei der Blick für die Bildinhalte geöffnet worden, in denen sich "nordisches Kunstwesen" manifestiere. Im Gegensatz zu den "welschen Bildungsbildstoffen" stünden die nordischen "Rassenbildstoffe", deren Charakter besonders im Werk von Friedrich deutlich würde. Es folgen bei Eberlein Ausfälle gegen Judentum und die Verwelschung deutscher Art und Kunst durch Hans von Marées²⁾, dem er die "deutsche Arbeit" von Friedrich gegenüberstellte. Wer diesen Unterschied nicht begreife, der habe "das Kunstgesetz der Rasse nie verstanden" und nicht erkannt, daß "Seelenkunst" für den Deutschen "Wertkunst" sei. Der nordische Künstler male nie das "Außenbildnis", sondern die "Seele" der Dinge, "denn deutsche Kunst war noch immer verdichtete Welt". Für das "Geheimnis" ihrer Größe seien "die Wärme- grade der Seele" entscheidend; dieses "Wie sehr"³⁾ sei wesensdeutsch, im Gegensatz zu der lieblosen, kraftlosen "welschen" Art. Dadurch unterscheide sich auch der deutsche Schönheitsbegriff von dem "westischen", der nur formal gesehen werde. Das nordische "schön" sei stattdessen "Wesens- und Seelenschön", es "ist seelengesund". Durch diese Mystifikation des nordischen Schönheitsprinzips, das, wie Eberlein selbst betonte, "wissenschaftlich .. überhaupt nicht zu fassen"⁴⁾ sei, wurde auf einer höheren Ebene auch der angebliche Führungsauftrag nordischer Völker mystifiziert und in eine Dimension gebracht, die sich rationalen Gründen entzieht.

Die Arbeit von Eberlein, die hier in ihren wichtigsten Aspekten charakterisiert wurde, enthält keine sachlichen Informationen über Caspar

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 55/56.

2) Marées wurde erstmals 1933 in der von dem Karlsruher Akademie- und Galeriedirektor H.A. Bühler organisierten Ausstellung "Regierungskunst von 1918 bis 1933" den "verfemten" Künstlern zugerechnet. Vgl. Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, a.a.O., S. 36 ff.

3) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 57.

4) Ebenda, S. 58.

David Friedrich und die romantische Kunst. Die von Eberlein als "neue Erkenntnisse" ausgewiesenen Thesen über das Wesen "nordischer" Kultur sind an den Bildern selbst nicht mehr verifizierbar. Im Vordergrund stand eine "Apologetik des deutschen Irrationalismus .., der sich in letzter Instanz jeder wissenschaftlichen Erfassung entzieht"¹⁾ und der Versuch, diesen propagandistisch auszuwerten. In der Mystifikation germanischer Wesensmerkmale, hinter der sich reale politische Herrschaftsansprüche verbargen, erweist sich Eberlein als "treuer" Parteigänger nationalsozialistischer Kunstpolitik. "Die Wiederbelebung von 'Mythos', 'Kultus', 'Kunstreligion' geschah unter ausdrücklicher Berufung auf ihre transzendentalen Werte. Daß und wie der Nationalsozialismus, an diesen Begriffen orientiert, seine Herrschaft aufrichtete, ist Symptom und irreversible Geschichte zugleich."³⁾

5.4. "Kultursystematische" Ansätze

5.4.1. Eingrenzung

Die Tendenz, den Gesamtbereich des 19. Jahrhunderts unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zu sehen, wurde schon bei Richard Hamann festgestellt. Während er jedoch durch den Nachweis einer parallelen Entwicklung von bürgerlichem Empfinden und Naturbeobachtung im 19. Jahrhundert zu einer positiven Bewertung kam, war das Ergebnis in der Folgezeit weitgehend negativ - primär nicht durch qualitative Kritik an den Werken oder Künstlern motiviert, sondern durch die Erkenntnis einer überindividuellen Veränderung in der Einstellung des Menschen zu seiner Umwelt. Der Verlust des christlichen Mythos und damit der Bindung des Einzelnen an eine Gemeinschaft, der von diesen Autoren als Folge der Aufklärung und der rationalen Kritik an der Religion seit dem späten 18. Jahrhundert

1) Eberlein, Caspar David Friedrich, a.a.O., S. 58.

2) Hermand, Literaturwissenschaft ..., a.a.O., S. 54.

3) Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, a.a.O., S. 278.

gestellt wurde, habe zu einer bis heute nicht überwundenen Kulturkrise geführt, die auch durch den Gewinn der freien Subjektivität nicht habe aufgehoben werden können. Sie wurde von den einzelnen Autoren in unterschiedlichen Symptomen nachgewiesen - wie Stilpluralismus, Epigonentum, Abstraktion, Nihilismus etc.

Der Romantik kam dabei eine gewisse Sonderstellung zu, nicht nur, weil sie am Anfang dieser Entwicklung stand, sondern weil von ihr der Verlust der Bindung an die Gemeinschaft empfunden und bekämpft worden sei. Durch die neugewonnenen Freiheiten des Einzelnen und dem gleichzeitigen Wunsch nach einer allgemeinverbindlichen Lebensgrundlage sei ein Konflikt entstanden, der sich in dem Versuch, den Mythos rational zu erneuern, als unlösbar erwiesen habe.

Die gemeinsame Grundthese (Verlust des Mythos und damit der Gemeinschaft) und die genannten "Symptome" wurden tendenziell in zwei Richtungen ausgewertet. Sie führten entweder zu einer negativen Bewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts; der Maßstab der Kritik wurde in diesem Fall früheren Epochen entnommen und alle Änderungen deshalb als Verlust und Abfall der Kultur bezeichnet. Oder sie dienten als Unterscheidungskriterien gegenüber früheren Jahrhunderten und sollten die geistigen Gefährdungen der Zeit erklären, ohne ihre künstlerischen Leistungen anzugreifen. Hier wurde versucht, den Maßstab der Kritik aus den Bedingungen des 19. Jahrhunderts selbst abzuleiten, wodurch trotz der ungünstigen kulturellen Voraussetzungen eine positive Bewertung einzelner Künstler möglich wurde. Inhaltlich war die Fragestellung dieser Autoren notwendig und sinnvoll, jedoch wurde der Wert der Subjektivität zu gering gesehen. Die Freiheit des Individuums kann den Verlust der Gemeinschaft aufwiegen und eröffnet neue Möglichkeiten der Selbstverwirklichung. Es erscheint eher gerechtfertigt, eine Wertung im Sinne von Klaus Lankheit zu unterstützen, der eine Doppelpoligkeit von Gewinn und Verlust, Freiheit und Unfreiheit feststellte.¹⁾

Methodisch lag in dem Ansatz die Gefahr, Einzelobjekte nur ihrer "Signifikanz" entsprechend auszuwählen und als Beleg für die übergreifende Ge-

1) Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, a.a.O., S. 6 ff.

samtidee zu benutzen. Er konnte zu einer subjektiven Selektion führen und den Blick für die Entwicklung der einzelnen Künstler und ihre "individuelle" Bedeutung verstellen.

Im folgenden sollen für beide genannten Richtungen die Gedanken je eines Autors paradigmatisch analysiert werden. Die Auswahl war einerseits davon abhängig - entsprechend dem Thema der Arbeit - , welchen Raum die Behandlung romantischer Malerei einnahm, andererseits von der Deutlichkeit, mit der die Problemstellung formuliert und gelöst wurde, wobei der letztere Aspekt allerdings einen gewissen Subjektivismus nicht ausschließt. So mag es vielleicht befremdend wirken, daß ein Standardwerk wie das von Hermann Beenken über die Kunst des 19. Jahrhunderts¹⁾ in diesem Kapitel keine Berücksichtigung findet. Damit sollte weder die Bedeutung dieser Untersuchung als Informationsquelle für eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit romantischer Malerei, noch ihr methodischer Ansatz relativiert werden. Im Vergleich dazu erschienen jedoch die Aussagen Herbert von Einems, deren Analyse der zweite Teil dieses Kapitels gewidmet ist, als weitreichender und präziser; sie sind in ein theoretisches System eingebaut, das es ermöglicht, die Entwicklung der Problemstellung zu bestimmen. Außerdem konzentrierte sich von Einem stärker auf eine Interpretation romantischer Malerei.

Auch die einflußreichen Untersuchungen von Wladimir Weidlé²⁾ und besonders von Hans Sedlmayr³⁾ wurden hier nicht einbezogen, obwohl sie in der Tendenz vergleichbare Gedanken vertreten. Dieses Vorgehen erschien dadurch gerechtfertigt, daß bei beiden Autoren romantische Malerei nicht von vorrangiger Bedeutung war und daß sie - und darin liegt der Hauptgrund - primär von den Gefährdungen des 19. Jahrhunderts und nicht von seinen künstlerischen Leistungen ausgingen. Sedlmayr betonte ausdrücklich, die Problemstellung seiner Arbeit sei nicht kunsthistorischer Art, "sondern eine 'Kritik' des Geistes, der Versuch einer Diagnose der Zeit ... Sie ist nicht kunstgeschichtlich, denn sie berücksichtigt mehr die Gefährdungen

1) Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgaben und Gehalte, München 1944.

2) Vgl. besonders: Wladimir Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen, Stuttgart 1958.

3) Vgl. besonders: Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Ullstein-Taschenbuch Nr. 39, Frankfurt/Berlin 1959.

der Epochen als ihre Leistungen .. Und sie ist nicht kunst-geschichtlich, denn sie beschäftigt der Zustand des Ganzen und seine Phasen im Großen, nicht das Einmalige des Verlaufs, mehr das Neue als das Ineinandergreifen aller historischen Faktoren in konkreter historischer Situation."¹⁾ Und er erklärte weiter, daß eine kunstgeschichtliche Behandlung dieser Zeit stattdessen gerade die Leistungen herausarbeiten müsse, die mitten im "Chaos" entstanden seien.

5.4.2. Karl Scheffler und das Verhältnis von Anschauung und Begriff

Für die deutsche Malerei entwickelte Karl Scheffler²⁾ erstmals mögliche Begründungen ihrer "Krise" seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und beschrieb Symptome, in denen sich diese ausdrücke.

Seine Arbeit kann in gewisser Weise als beispielhaft für die "kultursystematischen" Versuche der Folgezeit gelten: sie verdeutlicht exemplarisch die Vorteile und Schwächen des methodischen Ansatzes.

Die Untersuchung ist ganz von dem Wunsch nach Synthese bestimmt. Scheffler verzichtete auf positivistische Detailforschung und entfaltete in stilistisch bestechenden Formulierungen, die die Widersprüche auf den ersten Blick verdecken, seine Vorstellungen von den einheitlichen Bedingungen der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Noch unter dem Einfluß von Wölfflins Grundbegriffen, jedoch stärker "formenpsychologisch" ausgerichtet, sah er die Kunst auf zwei gegensätzliche Prinzipien reduziert, die zu unterschiedlichen Darstellungsformen geführt hätten: die Anschauung und den Begriff.

Während die Anschauung "die Welt der Erscheinung mit lebendiger Gefühls-

1) Sedlmayr, Verlust der Mitte, a.a.O., S. 10.

2) Karl Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert, Leipzig 1920. Es handelt sich hier um eine Zusammenstellung mehrerer Aufsätze, die größtenteils vor 1910 geschrieben wurden. In seinen späteren Untersuchungen modifizierte Scheffler teilweise die in dieser Arbeit vertretenen Thesen und kam in einigen Fällen zu weniger einseitigen Ergebnissen. (Vgl. hierzu besonders: Scheffler, Das Phänomen der Kunst, Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert, München 1952.)

kraft" erfasse, denke der Begriff "mittels der Erscheinung und produziert die Idee"¹⁾. Für eine bildnerische Umsetzung bedürfe das erste Prinzip der Farbe, des Tons, des Lichts, das zweite stattdessen der Linie, der deutlich erklärenden Form, der architektonisch ordnenden Komposition und abstrahierenden Stilisierung. Der Anschauungskünstler stelle im "sinnlich blühenden Leben" das eigentlich "Malerische" dar, durch seine Unmittelbarkeit werde er zum Realisten, demgegenüber der Ideenkünstler durch seine Mittelbarkeit zum Idealisten. Nur durch eine harmonische Verbindung beider Prinzipien war für Scheffler hohe Kunst möglich, wobei die Anschauung am Beginn stehe.

Er folgte in dieser Argumentation der Bestimmung der Erkenntnis, wie sie Kant in der "Kritik der reinen Vernunft" festgelegt hatte: Erkenntnisse beruhen auf Sinneswahrnehmungen, durch die reale Außenwelt vermittelt wird, sie sind jedoch gleichzeitig auf den Verstand angewiesen, in dem die apriorischen Formen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit unabhängig von der Erfahrung bereitliegen. "Begriffe ohne Anschauungen sind leer ... Anschauungen ohne Begriffe sind blind"²⁾, eine Formulierung, die Scheffler fast wörtlich übernahm und auf die Kunst übertrug.

Eine Synthese beider Prinzipien war für ihn jedoch von einem einheitlichen Weltbild abhängig, von der Bindung des Einzelnen an die Gemeinschaft, die in den früheren Jahrhunderten durch die Allgemeinverbindlichkeit des christlichen Mythos gewährleistet gewesen sei. Die Aufklärung und die rationale Kritik an Glaubenssätzen zerstörten nach Scheffler seit dem späten 18. Jahrhundert die Einheit des Lebens und damit auch die Einheit der Malerei. Der Einzelne habe sich jetzt nicht mehr auf eine festgefügte Gemeinschaft stützen können, der Künstler müsse isoliert die "großen Stoffgedanken" der Kunst denken. Dadurch habe sich die Malerei in "zwei einander feindliche Stilentwicklungen" gespalten: "eine gegenwartsfremde Begriffskunst einerseits und eine mehr oder weniger zur Subalternität verurteilte Wirklichkeitskunst andererseits."³⁾ Der Gedankenkünstler sei so damit beschäftigt,

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 4.

2) Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, in: I. Kants Werke, herausg. von Ernst Cassirer, Berlin 1912 ff., Werk III, 8.

3) Karl Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner ..., a.a.O., S. 5.

Ersatzideen für den verlorenen Mythos zu entwickeln, die sich bildnerisch darstellen ließen, "daß er die unmittelbare Anschauungskraft darüber notwendig vernachlässigen muß"¹⁾, während der Anschauungskünstler nicht mehr von natürlich gegebenen "Stoffideen" getragen sei und deshalb über einen platten Naturalismus nicht mehr hinauskommen könne.

Scheffler sah in diesem Dualismus eine europäische Erscheinung, die jedoch nach seiner Auffassung in Deutschland besonders schwerwiegende Folgen haben mußte, weil von jeher "alle Germanen überwiegend Gedankenmaler"²⁾ gewesen seien und deshalb das "lebendig Künstlerische" unter diesen veränderten Bedingungen fast völlig verlorengegangen sei.

Die Schwäche von Schefflers systematischem Ansatz liegt darin, daß er Tendenzen zu gültigen Dogmen erhob. Er konstruierte hier keine "ideale Theorie"³⁾, die als Arbeitshypothese sinnvoll gewesen wäre, sondern gab Annahmen als Realitäten aus, was in der folgenden Analyse zwangsläufig zu Widersprüchen führen mußte, da sie nur tendenziell und nicht absolut auf die tatsächlichen Gegebenheiten zutrafen.

Das wird auch in der Behauptung deutlich, der Eklektizismus sei eine notwendige Folge der Gedankenmalerei, da der Künstler, unter dem "kategorischen Imperativ der Ideen stehend"⁴⁾, keine Kraft zu unmittelbarer Anschauung und zur Erarbeitung der technischen Kunstmittel habe und sich deshalb auf Vorbilder stütze, die beide Bedingungen erfüllen. Scheffler leitete diese These von der Malerei des 19. Jahrhunderts ab, auf die sie zum Teil zutrifft, die jedoch ihre Notwendigkeit nicht einsehbar macht: er erklärte "eine Erscheinung durch eine aus ihr selbst erschlossene Tendenz (zu eben derselben Erscheinung)"⁵⁾.

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 6.

2) Ebenda, S. 6.

3) In dem Sinne, daß er bewußt ideale Verhältnisse entwickelt hätte, um bestimmte Tendenzen deutlich zu machen - also bewußt die Erfahrungswirklichkeit verlassen hätte.

4) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 7.

5) Sedlmayr, Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 112.

Scheffler erschließt den Eklektizismus aus einer Tendenz zum Eklektizismus.

Scheffler billigte der deutschen Gedankenmalerei des 19. Jahrhunderts ein "reines Streben", einen "richtigen Instinkt" zu, in dem Wunsch, einen "neuen, volksumfassenden Mythos" zu entwickeln, der jedoch nie habe Erfüllung finden können, weil keine gemeinsame Weltanschauung mehr existierte. Die Resultate konnten "nur zum kleinen Teil wahr, lebendig und allgemeingültig" sein, die "Idee mußte notwendig auch künstlich bleiben und in der Folge darum zum Tendenzvollen geraten"¹⁾. Diese Beurteilung wird nur verständlich, wenn man berücksichtigt, daß "Gemeinschaft" für Scheffler einen unersetzbaren Wert bedeutete, daß also eine "Idee" nur dann "richtig" sein konnte, wenn sie auf dieser Basis entstanden war. Sicher war das Ziel, einen neuen Mythos rational zu begründen, unerreichbar (aus dem von Scheffler genannten Grund), deshalb mußten die "Ideen" jedoch nicht zwangsläufig "künstlich" sein. Ein Gedanke muß keine anerkannte Allgemeingültigkeit haben, um "wahr" zu sein.

Da für Scheffler alle Bestrebungen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts weitgehend unter der Herrschaft des "Gedankens" standen, also tendenziell ähnlich waren (weniger formal als psychologisch begründet), faßte er sie unter einem einheitlichen Begriff, dem "Nazarenertum" zusammen als Ausdruck einer geistigen Grundhaltung, die in ihrer einseitigen Bestimmtheit durch Reflexion und Eklektizismus erstmals bei den Deutsch-Römern (= Nazarenern) offensichtlich geworden sei.

Gegen diese Erweiterung einer Periodenbezeichnung wäre wenig einzuwenden, wenn sich Scheffler konsequent daran gehalten hätte. Da er jedoch in der folgenden Analyse seine Kriterien aus Erkenntnissen über die kleine Gruppe der eigentlichen Nazarenern ableitete, die er dann verallgemeinerte, ergaben sich kaum lösbare Widersprüche; sie verstärkten sich noch dadurch, daß er "Nazarenertum" in einem zweiten Schritt mit der "Romantik"²⁾ identifizierte. Er ging also einmal von einer Teilgruppe, dann von der gesamten Romantik aus und schließlich von einer Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts.

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 8.

2) Der Begriff "Romantik" wird von Scheffler in diesem Zusammenhang nicht benutzt; er spricht von den Künstlern, die aus heutiger Sicht der Romantik zugerechnet werden. Er selbst verwendet ihn nur im Sinne einer psychologischen Charakterisierung ("schwärmerisch", "gefühlbetont" etc.).

In "Nazarenergessinnung" flüchteten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Scheffler alle "ernsthaften Menschen", die sich seelisch zu schwach fühlten, um eine abstrakte, symbollose Weltanschauung ohne "ausdenkbaren Gott" zu ertragen. Da sie jedoch nicht mehr "naiv" hätten empfinden können und durch Reflexion beherrscht gewesen seien, "mußten sie folgerichtig auch in ihren religiösen Weltanschauungsbedürfnissen Eklektizisten werden"¹⁾ und in der Folge "Wahlkatholiken". Ihr Fanatismus und die Tendenz zum "religiösen Wahnsinn" hätten dann ein sehr sonderbares Christentum hervorgebracht; puritanisch, unduldsam und streng wurde das, "was die Nazarener trieben .. gewissermaßen ein protestantischer, ein kalvinistischer Katholizismus"²⁾. Und bezeichnenderweise sei die römische Kirche dieser "Klostergessinnung der neuen Konvertiten" mit tiefem Mißtrauen begegnet. Ähnlich wie die religiöse Einstellung der Nazarener sah Scheffler ihre politisch reaktionäre Haltung motiviert: Sie sei durch den Wunsch bestimmt, Tradition um jeden Preis zu bewahren. Weil die Nazarener auch hier mehr in ihren Gedanken als in der Realität gelebt hätten, sei es nicht weiter erstaunlich, daß sie kein "lebendiges" nationales Empfinden besessen hätten und bei ihnen "eine nicht eben liebenswürdige Gleichgültigkeit gegen die politischen Schicksale Deutschlands zutage"³⁾ getreten sei. Hier erweist sich deutlich die Fragwürdigkeit von Schefflers Systematisierungsversuch. Seine Bestimmung des Religiösen und des Politischen trifft zwar auf die Nazarener bis zu einem gewissen Grad zu, jedoch erscheint es als äußerst problematisch, diese Definition auf die gesamte Romantik und allgemein auf das 19. Jahrhundert anzuwenden. So ist auch seine Behauptung, daß die Nazarener nur Konventionelles und Literarisches erreicht hätten, "weil die Gegenwart ... immer im Lichte irgendeiner Vergangenheit gelebt"⁴⁾ worden sei, nicht auf alle künstlerischen Erscheinungen dieser Zeit übertragbar. Gerade die Einstellung zur Tradition war es, die z.B. Runge und Friedrich an den Nazarenern heftig kritisierten und die ihre ablehnende Haltung gegenüber diesen Malern mitbestimmte.

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 13.

2) Ebenda, S. 16.

3) Ebenda, S. 17.

4) Ebenda, S. 18.

Daß aus der nazarenischen Gesinnung keine "große" Kunst entstehen konnte, sah Scheffler primär darin begründet, daß es "den Deutschen in der entscheidenden Stunde an lebendigem malerischen Talent gefehlt"¹⁾ habe. Mit dieser These hob er jedoch seine anfängliche Behauptung auf, daß Gedankenmalerei und daraus resultierender Eklektizismus als notwendige Folge der veränderten kulturellen Voraussetzungen verstanden werden müßten. Wenn es sich hier tatsächlich um überindividuelle Symptome handelt, die durch die persönliche Fähigkeit Einzelner nicht gesteuert werden können, dann hat die Talentfrage keine vorrangige Bedeutung mehr. Schefflers qualitative Kritik an den künstlerischen Leistungen der Epoche läßt sich nur dadurch erklären, daß er seinen Beurteilungsmaßstab letztlich nicht aus den veränderten Bedingungen des 19. Jahrhunderts ableitete, sondern an der Kunst der vorhergehenden "geschlossenen" Kultur orientierte.

Die bisher referierten Gedanken wurden von Scheffler in keine überprüfbare Relation zu den Kunstwerken gebracht. Diese mangelnde Konkretisation seines eigentlichen Gegenstandes, der Malerei des 19. Jahrhunderts, führte dann in seiner Beschreibung "nazarenischer" Kunst zu summarischen Urteilen, die über die Bilder selbst nur noch wenig aussagen.

Scheffler trennte die Nazarener (hier = Romantiker) nach psychologischen Kriterien in zwei Gruppen, die zu unterschiedlichen Entwicklungen deutscher Gedankenmalerei im 19. Jahrhundert geführt hätten. Die Maler der ersten Gruppe bezeichnete er als die "ruhigen und kühlen Naturen, die unproblematischen, langlebigen Künstler", die Konventionellen, Rückwärtsgewandten, die "kraft einer ruhigen Innigkeit des Gefühls"²⁾ arbeiten würden. In der zweiten Gruppe sah er die "leidenschaftlich-problematischen Lebensdenker, die faustisch Ruhelosen, die sich romantisch zu tieferer Mystik sehnen", die Pathologischen. Sie würden eine modernere, unkonventionellere Kunstidee vertreten und eine selbständigere Naturanschauung und ein "philosophisch befreites Gottesgefühl"³⁾ erreichen.

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 14.

2) Ebenda, S. 18.

3) Ebenda.

Die erste Gruppe repräsentierten nach Scheffler die Vertreter der eigentlichen "nazarenischen Bruderschaft", außerdem Schwind, Richter und als einflußreichster Peter von Cornelius.

Overbeck habe ganz unter der Diktatur der Ideen stehend einen malerischen Dogmatismus und formalistisch glatten Stil vertreten, der die ganze Schule charakterisiere. Die Reproduktionen seiner Bilder seien "noch heute um ihrer reinlich dekorativen Indifferenz willen in katholischen Häusern heimisch"¹⁾. Wilhelm von Schadow, ein künstlerisch "fast physiognomieloser Konvertit und Prinzipienmensch", sei durch sein rasonierendes Kunstgefühl und seinen Opportunismus der einflußreichste "Verbreiter" der nazarenischen Gedankenmalerei über ganz Deutschland geworden. Scheffler erwähnte dann noch Veit, der sich durch "gesinnungstüchtige Bekennnisbilder" hervorgetan habe, Führich, den malerisch Talentvollsten und außerdem Olivier, Speckter und Steinle. Schwind und Richter hätten sich durch eine gewisse Selbstbeschränkung von den übrigen abgehoben: sie opferten ihr Bestes nicht "dem Ehrgeiz zur Freskomalerei"²⁾ und bereicherten die nazarenische Begriffskunst durch unmittelbare Anschauungswerte. Das fromm Kindliche, das bei den Bildern aller Nazarener auch heute noch am stärksten wirken würde, hätten sie in einer "märchenseli-gen" Interpretation des Mythos ausgedrückt. Durch ihren Humor würden sie sich von dem "künstlich getragenen Ernst ihrer Genossen in Rom"³⁾ unterscheiden, denen sie jedoch durch ihre Abhängigkeit vom Eklektizismus der Zeit verbunden geblieben wären.

Cornelius "steht beispielhaft da für einen groß wollenden Irrtum der ganzen neueren deutschen Kunst"⁴⁾. Er habe das Prinzip der Ideenmalerei mit "cholerischer Kühnheit" vertreten und seine Begeisterung ganz in den Dienst des Gedankens gestellt. Durch seine dramatische Begabung sei es ihm gelungen, der "raffaelitischen Schönheitssäuselei" eine "theatralisch lebendigere Gebärde"⁵⁾ zu geben, jedoch sei er "so ganz

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 19.

2) Ebenda, S. 20.

3) Ebenda, S. 21.

4) Ebenda.

5) Ebenda.

ohne Sinnlichkeit, daß seine Kunst geschlechtlos anmutet"¹⁾ und Raffael ihn nicht eine Stunde in seiner heiteren Umgebung geduldet hätte. Durch seine Überzeugungstirannei, "wie die weltblinde Kulturtendenz sie schafft"²⁾, und das absolute Primat des Gedanklichen habe in ihm die "abstrakte Idee" des Nazarenertums ihre höchste Möglichkeit erreicht.

Aus dieser ersten Richtung entwickelte sich nach Scheffler dann konsequent die deutsche Geschichtsmalerei, in der sich nur die Themen, nicht die Grundeinstellung geändert hätten. Der Stoff und die Idee wären weiterhin "die das eigentlich Künstlerische bestimmende Hauptsache"³⁾ und deshalb sei auch diese "modernere" Malerei in gleicher Weise eklektizistisch und akademisch. Kaulbach, Lessing, Makart, Piloty und Gebhardt, sie alle würden Bekenntnisbilder in "unschöpferischer", konventioneller Manier malen. Dabei sei es gleichgültig, ob diese Malerei den Sinnengenuß (Makart) oder die "Sinnenabtötung" (Gebhardt) gedanklich verherrliche, denn "Askese und Perversion haben von jeher nahe beieinander gelegen"⁴⁾.

Ähnlich summarisch beschrieb Scheffler dann auch die zweite Gruppe nazarenischer "Gedankenmalerei", die von Koch, dem Schöpfer "deutscher Begriffslandschaft", ausgegangen sei und bis zu Böcklin reiche. Auch bei ihren Vertretern sei die Weltanschauung und damit der Gedanke primär gewesen, jedoch hätten sie sich nicht so stark an der Vergangenheit orientiert. "Darum wurde bei den Lebendigeren zur erlebten Mystik, was bei den Konventionellen dogmatisch erstarrte; und darum wurde dort und auch viel energischer um die eigentlich malerischen Probleme gerungen"⁵⁾, weil sich etwas "Lebendiges" nur durch etwas "Lebendiges" ausdrücken lasse. Ihr "vage(r)" Weltanschauungsbegriff, eine Art von "Naturreligion", hätte sich primär der Landschaftsmalerei bemächtigt⁶⁾ und so dem Eklektizismus gewisse Grenzen gesetzt. Weil sie gezwungen gewesen wären,

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 22.

2) Ebenda.

3) Ebenda, S. 23.

4) Ebenda, S. 24.

5) Ebenda, S. 16.

6) Ebenda, S. 42.

ihre abstrakten Begriffe an der Natur zu konkretisieren, sei ihre Malerei stärker auf "Anschauungswerten" aufgebaut. Durch ihre eher dualistische Begabung sei es ihnen in einigen Fällen gelungen, zwischen Gedanken und Realität zu vermitteln. Scheffler bezog sich hier besonders auf die nord-deutschen Romantiker, die in gewisser Weise als Vorläufer moderner Kunstanschauungen gelten könnten.

Runge, den Scheffler als bedeutendsten unter diesen "dualistischen" Malern bezeichnete, hätte eine "Ahnung" von modernen Naturvorstellungen in sich getragen und "malerisches Ingenium" offenbart, ohne eigentlich ein Maler zu sein. Durch den Konflikt zwischen Anschauung und Spekulation und die Unfähigkeit, in der Realität festen Halt zu finden, hätten diese positiven Ansätze jedoch nie voll zum Durchbruch kommen können.

Ähnlich beurteilte er Friedrich, einen Maler "von merkwürdig beschränkt, genialischem Gepräge"¹⁾ In seinen Bildern würden sich lebendige Anschauung und dialektischer Symbolismus, "begrifflich hinweisende Kartonlinien" und sinnliche Eindrücke verbinden. Manchmal erinnere er an Courbet und van Gogh, jedoch seien diese "moderne(n) Instinkte" immer von biedermeierlicher Enge umschlossen und "zeitlich gefesselt". Die aus diesem Konflikt resultierende Mischung von Modernität, Romantik und Unfähigkeit sei nur in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts möglich gewesen, "in denen es an der Tagesordnung war, daß die Zacharias-Werner-Naturen den Hörsälen der Kantischen Philosophie unbefriedigt entliefen um dem Papsttum in die weitgeöffneten Arme zu eilen"²⁾.

Scheffler sah die deutschen Gedankenkünstler als historisch gerechtfertigt an, weil sie den Sinn für hohe Monumentalmalerei lebendig erhalten hätten. Ihr "Jahrhundertirrtum" bestehe darin, daß sie intellektuell und tendenzvoll das gewollt hätten, was historische Voraussetzung sein müsse und daß sie Eklektizismus mit höherer Schöpferkraft verwechselt und die Anschauungskräfte vernachlässigt hätten.

1) Parallel dazu entwickelten sich nach Scheffler Maler wie Carstens, Genelli, Marées und Klinger, die die naturphilosophische Mystik auf den menschlichen Körper übertragen hätten.

2) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 42.

Das "Denken eben hat die deutsche Gedankenmalerei zu einer kränklichen Kulturpflanze gemacht"¹⁾ und diese nazarenische Grundhaltung würde sich immer weiter tradieren, wenn nicht eine "große Zeitgesinnung mythenbildende Phantasie" enthalten und die Relation von Begriff und Anschauung nicht umgekehrt würde. Könnte das unmittelbar Sinnliche wieder, wie in den früheren geschlossenen Kulturepochen, Primärfunktion erreichen, "so wird das 20. Jahrhundert eine Malerei hervorbringen, die mehr Kulturwert hat, als der ganze hochgesinnte Eklektizismus des 19. Jahrhunderts"²⁾.

In dieser Zusammenfassung von Schefflers wichtigsten Gedanken wird deutlich, daß er über die Möglichkeiten seines methodischen Ansatzes hinausging. Seine Ausgangsthese, daß die Einheit von Anschauung und Begriff in der Kunst durch den Verlust einer gemeinschaftsbindenden Mythologie zerstört worden sei, ist lediglich als heuristisches Prinzip sinnvoll und müßte an den realen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts konkretisiert werden. Scheffler war jedoch von der Richtigkeit seiner Annahme so sehr überzeugt, daß er auf eine präzise Analyse der künstlerischen Leistungen dieses Zeitraumes verzichtete und sich auf einen summarischen Überblick beschränkte; er reduzierte die gesamte Malerei auf wenige bestimmende Tendenzen, die in der Ausgangsthese bereits präjudiziert waren. Seine Arbeit sagt über die Kunst des 19. Jahrhunderts nicht viel mehr aus, als daß sie dem Gedanken verpflichtet und deshalb akademisch und eklektizistisch sei; sie vermag nur im Ansatz eine einheitliche geistige Grundhaltung zu bestimmen, kann jedoch die Besonderheiten der einzelnen Künstler nicht erklären.

Besonders fragwürdig wird die Untersuchung dadurch, daß Scheffler aus diesen sehr allgemeinen Tendenzen ein an der Kunst früherer Epochen orientiertes Qualitätsurteil ableitete und so zu einer undifferenzierten Kritik an den künstlerischen Leistungen des gesamten Jahrhunderts kam. Damit geriet er in Widerspruch zu seiner einleitend formulierten These, daß es sich hier um überindividuelle Veränderungen handle, auf die der Einzelne keinen Einfluß habe. Um seinem eigenen Ansatz gerecht zu werden, hätte

1) Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner..., a.a.O., S. 33.

2) Ebenda, S. 37.

er die Symptome der "Krise" feststellen und daraus neue Kriterien zur Beurteilung der Kunst dieses Zeitraumes entwickeln müssen. Stattdessen blieb sein Maßstab der Kunst "geschlossener" Kulturepochen verpflichtet, und er bewertete deshalb alle "Abweichungen" negativ.

5.4.3. Herbert von Einem - Nachbildungstrieb und Mythos

Auch Herbert von Einem stellte in seinen Untersuchungen zu Problemen der Malerei des 19. Jahrhunderts¹⁾ einen Zusammenhang fest zwischen dem Verlust des christlichen Mythos als gemeinsamer Lebensgrundlage und der Auflösung der bildenden Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert. Im Gegensatz zu Karl Scheffler erkannte er jedoch den Gewinn der freien Subjektivität als Wert an, der zwar die Gemeinschaft nicht ersetzen könne, der jedoch in Einzelfällen zu schöpferischen Leistungen führte, die in sich vollendet seien. Auf Grund dieser Differenzierung in überindividuelle (schicksalhafte) Veränderung der geistigen Lebenssphäre und persönliche Leistung des Einzelnen konnte von Einem Beurteilungskriterien entwickeln, die objektivere Resultate ermöglichten. Schefflers summarische Kritik an der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts ergab sich daraus, daß er beide Ebenen nicht trennte und aus einem geistesgeschichtlichen Phänomen einen ästhetischen Maßstab ableitete: die Harmonie von Anschauung und Begriff, die hohe Kunst auszeichnete, war für ihn von einem einheitlichen Weltbild abhängig, das im 19. Jahrhundert nicht mehr gegeben war; deshalb konnte nach seiner Auffassung in dieser Zeit auch kein vollkommenes Kunstwerk mehr entstehen. Scheffler setzte damit frühere Kunst als normativ voraus und beurteilte die Malerei des 19. Jahrhunderts nach deren ästhetischen Maßstäben. Er erkannte zwar, daß sich die Kunst des 19. Jahrhunderts aus veränderten Bedingungen entwickelt hatte, sah jedoch nicht, daß sich dann auch seine Beurteilungskriterien

1) Vgl. u.a. Herbert von Einem, Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, Imprimatur VL, 1938; ders., C.D. Friedrich, Berlin 193; 1939 und 1950 (2. und 3. Aufl.); ders., Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, Katalog Klassizismus und Romantik, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1966; ders., Peter Cornelius, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 14, 1952, S. 182 ff.

dementsprechend hätten verändern müssen. Insofern trifft auch auf ihn die Behauptung Herbert von Einems zu, daß "die bislang gewöhnliche Geringschätzung" der Kunst dieser Zeit "auf einseitig ästhetisch gerichteter und im letzten Grunde unhistorischer Einstellung"¹⁾ beruhe.

Diese einseitige Betrachtungsweise ließ sich nur durch eine Verbindung von geistesgeschichtlicher Deutung und formaler Analyse vermeiden, in der sowohl die übergreifende, historische Entwicklung als auch die spezifischen Bedingungen des 19. Jahrhunderts berücksichtigt wurden. Hier liegt die Bedeutung Herbert von Einems, der durch diese Synthese wesentlich zu einem besseren Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts beitrug.

Im Gegensatz zu Scheffler, der eine Entwicklungsgeschichte des gesamten Zeitraums schrieb und damit dem Einzelnen nicht mehr gerecht werden konnte, ging von Einem von individuellen Künstlerpersönlichkeiten oder bestimmten Bildgattungen aus, an denen sich allgemeine Symptome nachweisen ließen, die jedoch nicht nur in ihrem Belegcharakter für einen übergreifenden Gedanken gesehen wurden, sondern ihre selbständige Funktion behielten. In seiner Monographie über Caspar David Friedrich²⁾, die in diesem Zusammenhang paradigmatisch behandelt werden soll, entwickelte er seine Methode an Hand der Interpretation eines Künstlers, in dessen Werk die überindividuelle Krise der Zeit wie auch die positiven Möglichkeiten des Einzelnen besonders offensichtlich geworden zu sein scheinen. Diese Untersuchung kann - wie von Einem selbst betonte - trotz ihrer inhaltlichen Geschlossenheit und Konsequenz nicht isoliert gesehen werden: "Immer aber wird es notwendig sein, die Problematik der Kunst des 19. Jahrhunderts vor der Folie der gesamten abendländischen Kunst zu sehen. Auch meine Arbeiten über das 19. Jahrhundert gewinnen erst im Zusammenhang meiner Arbeiten über die Kunst früherer Jahrhunderte ihren vollen Sinn."³⁾

In der Einleitung bezeichnete von Einem den allgemeinen Rahmen, in den

1) von Einem, Ph. O. Runge und C.D. Friedrich, a.a.O.

2) Ebenda.

3) von Einem, Rückblick, in: Stil und Überlieferung, a.a.O., S. 19.

die Kunst Caspar David Friedrichs einzuordnen sei: Die historische Situation, aus der sie sich entwickelte, war durch "vulkanische Erschütterungen" geprägt, die ihren sichtbaren Ausdruck in der französischen Revolution fanden. Der endgültige Durchbruch des kausalen Denkens in der Folge der Aufklärung wirkte mythosvernichtend und zerstörte so die bis dahin allgemeinverbindliche Lebensgrundlage. Dadurch verlor die Kunst nach von Einem ihren objektiven Charakter (als Sprache des Mythos) und wurde zum Ausdruck subjektiver Vorstellungen und Empfindungen. "Verfall und Auflösung der bildenden Kunst ... hängen mit Verfall und Auflösung des christlichen Mythos innig zusammen."¹⁾ Während der Künstler bis dahin durch die Bindung an die Gestaltwelt der christlichen Religion in seinem Werk nicht sein "Ich", sondern jene Welt des Glaubens ausgedrückt habe, die Allgemeingut gewesen sei, habe sich jetzt die Situation umgekehrt. Durch die völlige Freiheit in der Wahl der Gegenstände und die "Leugnung jeder von außen gesetzten Rangordnung" sei die Kunst zum "Ausdrucksorgan der Subjektivität des Künstlers"²⁾ geworden.

Um diese Ausführungen einordnen zu können, muß man die Vorstellung von Einem über Wesen und Funktion der Kunst berücksichtigen. Hierfür sind die Untersuchungen über "Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst"³⁾ und über "Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation"⁴⁾ wichtig, in denen er seine Position inhaltlich und methodisch darlegte. Ausgangspunkt war die Frage, wie das Rätsel der Existenz von Kunst, "ihre geheimnisvolle Macht über die Menschen, ihre Größe, aber auch ihr Versagen, ja, ihr Tod erklärbar"⁵⁾ sei. Ist sie in ihrem Dasein nur von der

1) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 8.

2) Ebenda, S. 10.

3) von Einem, Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13, 1935, S. 260 - 279.

4) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, in: Studium Generale 5, 1952, S. 95 - 105.
Beide Aufsätze neuabgedruckt in "Stil und Oberlieferung", Düsseldorf 1971, S. 50 - 65 und S. 21 - 40, im folgenden nach der Neuauflage zitiert.

5) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 29.

künstlerischen Begabung des Genies abhängig und insofern grundsätzlich zu allen Zeiten möglich? Von Einem verneinte diese Frage. Der Ursprung der Kunst lag für ihn nicht im Vermögen des Einzelnen, sondern "in einer tieferen und allgemeineren Schicht des menschlichen Ausdrucks"¹⁾, dem "Machtbildungstrieb", der in der Auseinandersetzung mit einem "Objektiven" Form annahm. Von Einem verstand den Begriff der Nachahmung nicht im Sinne von "Nachahmung der Natur", sondern als produktiv bildendes Element²⁾, das sich an "Vor-Bildern" der Phantasie oder der Realität orientiert; erst ihre Nachbildung "ruft die Kräfte des Menschen wach und gibt ihnen Richtung und Ziel"³⁾.

Nun wäre damit noch nichts über die Existenz von Kunst bzw. ihren (möglichen) Tod ausgesagt, da der so als psychologisches Kriterium definierte "Machtbildungstrieb" zu allen Zeiten nachweisbar ist. Hinzu kam die Bestimmung der Funktion des "Selbstbewußtseins" und des Wesens des "Objektiven".

Von Einem stellte fest, daß sich bei wachsendem Selbstbewußtsein die Fähigkeit zur Nachbildung verringerte⁴⁾; die Vor-Bilder verloren durch kritische Reflexion (als Folge des Selbstbewußtseins) ihre Unmittelbarkeit, sie wurden rationalisiert, die Darstellung verlagerte sich immer stärker in den Bereich der "Selbstdarstellung" (dem "Ich" kam größere Bedeutung zu als dem objektiven "Gegenüber"). Diese Relation von "Nachbildungstrieb" und "Selbstbewußtsein" bestimmte für von Einem zu einem wesentlichen Teil das Geschehen der Kunstgeschichte; ihr Ende war erreicht, wenn die Auseinandersetzung mit einem "Objektiven" nicht mehr stattfand. Was war nun dieses "Objektive", an dem sich die Formkraft entwickelte? Für den Menschen mit noch ungestörtem "Nachbildungs-

1) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 29.

2) "nicht in dem abgeleiteten Sinne der italienischen Renaissancelehre, ... sondern in dem ursprünglichen Sinne des Aristoteles (in seiner Ethik an Nikomachos)", in: von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 31.

3) Ebenda, S. 32.

4) von Einem bezieht sich hier auf Ergebnisse der modernen Gestaltpsychologie, der Eidetik und Ausdruckslehre (vgl. von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 30).

trieb" bedeutete es immer ein "lebendig gestalthaftes Wesen". "Es können auch Dinge oder bloße Bewegungen sein, sie werden dann aber als lebend oder belebt, ja, beseelt empfunden."¹⁾ Das Denken, das sich mit diesem Gegenüber auseinandersetzte, bezeichnete von Einem als "Gestalt- oder Bilddenken" (im Gegensatz zum "Begriffsdenken"), dessen geschichtliche Manifestation im Mythos zu sehen war.

Von Einem stützte sich hier auf Ernst Cassirers "Philosophie der symbolischen Formen"²⁾, dehnte jedoch dessen Begriff des "mythischen Denkens" auf die abendländische Kultur bis zum Ende des Barock aus.³⁾

Das Gestaltdenken, das durch das Fehlen begrifflicher Abstraktion charakterisiert wurde, lebte in den "Gebilden des mythischen Bewußtseins"⁴⁾, denen eine magische Kraft innewohnte. Erst durch die Auseinandersetzung mit diesem Objektiven wurde die Produktivität des Menschen ausgelöst. Historisch gesehen entwickelte sich der Mythos aus dem "mythischen Denken", das sich in einem Objektivierungsprozeß immer umfassendere Lebensbezirke unterwarf, "bis es schließlich das ganze Dasein des Menschen umspannt".⁵⁾ In den kultischen Handlungen gewann es seine "das Einzelne weit übergreifende" Gestalt und wurde zur objektiv prägenden "verbindlichen" Form.

1) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 32.

2) Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 2. Teil, Das mythische Denken, Berlin 1925.

3) Cassirer beschränkte seine Betrachtung auf die Anfangsstufe, in der die Grundformen der geistigen Kultur (Kunst, Schrift, Sprache, Sitte etc.) noch in der unmittelbaren und ungetrennten Einheit des mythischen Bewußtseins ruhten. "Demgegenüber verlangt gerade die Kunstgeschichte, die Geltungsdauer des mythischen Denkens bis in die Hochkultur zu verlängern. ... Von der bildenden Kunst kann mit Bestimmtheit gesagt werden, daß sie nicht nur im Mythischen wurzelt, sondern daß sie, solange sie als Sprache lebendig ist, zugleich Symptom der Geltungsdauer des mythischen Denkens ist. Ferner ist es der Wandel des mythischen Denkens, der den Wandel der Kunst bedingt." in: von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 34.

4) Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, a.a.O., S. XI.

5) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 33.

Im Kultus drückt sich noch ein weiteres Element des Mythos aus, seine gemeinschaftsbildende Kraft. Die Festsetzung von Normen im Ritus, nach denen der Einzelne sich richten muß und deren Befolgung erst den Erfolg seines Handelns gewährleistet, bindet ihn an die Gemeinschaft. "Mythos und Gemeinschaft gehören innig zusammen, ja, der Mythos darf als die Lebensform der Gemeinschaft bezeichnet werden."¹⁾ Dieser entspricht wiederum ein gering entwickeltes Selbstbewußtsein (= ungebrochener Nachbildungstrieb), während ein ausgeprägtes Ichbewußtsein Gemeinschaft unmöglich macht (= gestörter Nachbildungstrieb).

Die Existenz von Kunst war demnach für von Einem psychologisch gesehen, an einen ungebrochenen Nachbildungstrieb gebunden und historisch gesehen an einen allgemeinverbindlichen Mythos. "... die Lebensdauer der Kunst ist an die Lebensdauer des Mythos gebunden, der Tod des Mythos hat das Absterben der Kunst zur Folge."²⁾

Durch den Verlust des mythischen Denkens verlor sie ihre Funktion als Sprache des Mythos und wurde zum Selbstausdruck.

Das bedeutet, daß sich das Schicksal der Kunst für von Einem nicht in ihr selbst, sondern in der allgemeinen Schicht des mythischen Denkens abspielte. Das bedeutet auch, daß es sich hier nicht um Willensentscheidungen handelt, die der Einzelne steuern könnte, sondern um "Wachstumsphasen", die menschlichem Zugriff unzugänglich sind und als Schicksal hingenommen werden müssen.

Aus dem Stellenwert, der dem Mythos jeweils im allgemeinen Bewußtsein zukam, ergab sich für die Kunst ein unterschiedlicher Grad der Gegenständlichkeit: "Je tiefer die Kunst im Mythischen wurzelt, um so reicher ist sie gegenständlich. Je mehr sie sich zum Symbolischen (= Begrifflichen, Anm. d. Verf.) wendet, um so ärmer wird sie."³⁾ Als die Gegenstandswelt des Mythos endgültig ihre Verbindlichkeit eingebüßt hatte, wurde "die Verschiebung von Gegenstand und Form zur Trennung. Der Gegenstand kann zum bloßen Formenvorwand herabsinken, die Form über den Gegenstand triumphieren."⁴⁾

1) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 33.

2) von Einem, Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst, a.a.O., S. 52.

3) Ebenda, S. 55.

) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 40.

In dieser These kann eine deutliche Parallele zu Karl Scheffler festgestellt werden, der für das 19. Jahrhundert ein Auseinanderfallen von Anschauung und Begriff als Folge des Mythosverlustes konstatierte. Für von Einem blieb jedoch noch die schöpferische Kraft des Individuums als positiver Wert, durch die zwar die Kunst als objektive Sprache nicht gerettet werden konnte, die aber im "Reich des Subjektiven" das "Dasein in seinem Ursprung" erfühlen kann.¹⁾ Immer wird es Künstler geben, in denen das Wesen der Kunst lebendig ist, "Sie sind dann freilich Fremdlinge in ihrer Zeit."²⁾

Historisch sah von Einem Symptome der beginnenden Auflösung bereits in den "Autonomiebestrebungen der Renaissance"³⁾, endgültig wurde sie jedoch erst nach dem Barock, als der Mythos seine bindende Kraft verloren hatte und eine neue, subjektive Welt entstand, "die nicht mehr aus der Gemeinschaft, sondern aus dem schöpferisch gewordenen Ich geboren"⁴⁾ wurde. Mit dem Zusammenbruch der mythischen Welt war für von Einem "die Kunst als allgemeine Sprache" zerstört, sie konnte zwar noch Eroberungen machen, die ihr vorher unmöglich waren, "jedoch kann sie kein neues Wertreich der Gegenstände errichten."⁵⁾

Die besondere Stellung der Romantik (innerhalb der nachbarocken Kunst) lag für von Einem darin, daß sie den Verlust des Mythos noch unmittelbar empfand und ihn willentlich zu erneuern versuchte. Die romantischen Künstler wollten rational eine Entwicklung rückgängig machen, aus der sie selbst hervorgegangen waren und die ihr Wesen bestimmte. Im Gegensatz zur "Klassik" strebten sie eine Erneuerung der Kunst nicht aus ihr selbst an, sondern aus den Lebensmächten, denen sie ihr Dasein verdankte. "Die Romantiker wußten, daß Kunst als Sprache von dem Lebendigsten einer mythischen Welt abhängt, aber sie lebten in dem Wahn, diesen Mythos willentlich, bewußt von der Grundlage des Subjektivismus aus schaffen zu

1) von Einem, Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, a.a.O., S. 40.

2) Ebenda, S. 35.

3) Ebenda, S. 65.

4) Ebenda, S. 64.

5) Ebenda, S. 38.

können."¹⁾ Hierin sah von Einem den Grundirrtum wie auch die Tragik der romantischen Künstler. Obwohl sie den Ursprung der Kunst richtig erkannten, mußten sie zwangsläufig scheitern, da der "Mythos Schicksal ist" und einer ungestörten Gemeinschaft bedarf: "Zum erstenmal zeigt sich hier der neue Subjektivismus als Fluch."²⁾ Auf seiner Grundlage konnte nicht das mythisch Gegenständliche, sondern nur das symbolisch Gedankliche erreicht werden. Die Wiedererweckung des alten Mythos (Nazarener) wie auch die Schaffung eines neuen (Runge) erwies sich auf dieser Ebene als gleichermaßen undurchführbar. Dennoch war der Versuch Runges der historischen Situation angemessener. Im Gegensatz zu den Nazarenern erkannte er, daß das Ende des traditionellen Mythos unwiderprüflich war und die Wiederbelebung eines Vergangenen keinen Ausweg bieten konnte. Er unternahm nach von Einem den "ersten Versuch einer historischen Deutung (der Kunst, Anm. d. Verf.) aus dem Wandel der religiösen Lebensvorstellungen" und zog daraus "die Folgerung für die Gestaltung der Zukunft"³⁾. War die Grundlage der neuen Zeit im Subjektivismus zu sehen, so mußte sich auch die Kunst aus ihm entwickeln und selbst einen subjektiven Charakter annehmen. Diese letzte Konsequenz zog Runge nach von Einem allerdings nur zum Teil: er entwickelte in seiner Landschaftsmalerei, deren Träger die Naturhieroglyphe war, eine Kunst aus der Wurzel des Subjektivismus, glaubte jedoch, daß sie eine gemeinschaftsbindende Funktion übernehmen könne (als Erfüllung der Aufgabe, die "die Figuralkunst zur Zeit ihrer Blüte gehabt hatte"⁴⁾). Dieser Widerspruch bestand nach von Einem bei Friedrich nicht, den er deshalb als Schöpfer "der ersten konsequent subjektiven Kunst"⁵⁾ bezeichnete. Zwar war auch für Friedrich die Idee der Gemeinschaft noch von Bedeutung, jedoch hatte sie auf seine Themenwahl und Formenbildung keinen Einfluß: "An die Stelle der Hieroglyphe, die binden will, tritt bei Friedrich das Bild der Natur, wie es sich ihm in einsamer Zwiesprache

1) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 15.

2) Ebenda.

3) Ebenda, S. 18.

4) Ebenda, S. 22.

5) Ebenda.

mit dem Unendlichen enthüllte, an Stelle des Mythischen tritt das Symbolische."¹⁾ Damit habe er als erster die konsequenten Folgerungen aus den veränderten Bedingungen der Zeit gezogen.²⁾

Von Einem versuchte nun, diesen subjektiven Aspekt im Werk Caspar David Friedrichs sowohl aus dem Bildgegenstand wie auch aus der Form nachzuweisen. Methodisch ging er dabei von einer Besprechung charakteristischer Themen aus und überprüfte dann das auf dieser Ebene Erkannte an formalen Besonderheiten.³⁾ Zur Verdeutlichung sollen hier einige Beispiele kurz erläutert werden.

Schon die Hinwendung zur Landschaftsmalerei als Trägerin des religiösen Ausdrucks war ein subjektives, von den Konventionen der Tradition abweichendes Vorgehen. Es war ganz von der individuellen Vorstellung des Einzelnen abhängig, der sich keiner überlieferten Rangordnung der Bildgattungen mehr verpflichtet fühlte. "Friedrich hat kein einziges, im Sinne der Tradition religiöses Bild geschaffen. Seine Themen sind völlig neu, nicht mehr Zeugnis einer Glaubensgemeinschaft, sondern einer Glaubenseinsamkeit."⁴⁾ Das galt sowohl für die reinen Landschaftsdarstellungen, als auch für die Bilder mit religiösen Zeichen (in denen noch ein Rest konventioneller Symbolik vorhanden ist). Als paradigmatisch erkannte von Einem in diesem Zusammenhang den "Tetschener-Altar"⁵⁾, der in seiner Funktion als Altarbild den Rahmen des Tradierten sprengte.

Die Darstellung eines metallenen Kreuzifixes bezog sich nicht mehr auf das objektive historische Geschehen der Kreuzigung⁶⁾, sondern wurde zum Ge-

1) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 22.

2) von Einem verband mit dieser Aussage kein Qualitätsurteil.

3) dabei handelt es sich um eine rein arbeitstechnische Teilung; von Einem betonte ansonsten stets die Einheit von Inhalt und Form.

4) von Einem, C. D. Friedrich, a.a.O., S. 61.

5) Vgl. Kapitel 2.3. dieser Arbeit (Kontroverse um den Tetschener-Altar) und den Aufsatz von H. von Einem über die "Symbollandschaft in der deutschen Romantik", in: Stil und Überlieferung, a.a.O., S. 210 - 226.

6) in der "Symbollandschaft der deutschen Romantik", Stil und Überlieferung, a.a.O., erläuterte von Einem diesen Aspekt durch einen Vergleich mit zwei Landschaften mit Kreuzen von Wolf Huber und A. Altdorfer (S. 218/219). Beide scheinen schon auf die Richtung des Tetschener-Altars hinzudeuten: bei Huber handelt es sich um eine Landschaft mit der Staffage der Kreuzigung (kaum sichtbar im Hintergrund),

genstand individueller Andacht und Reflexion.¹⁾

Darüber hinaus komme dem Kreuz durch die Bildeinwärtsstellung und die Integration in die landschaftliche Umgebung kein größerer Stellenwert zu als der Natur selbst. "Landschaft und Zeichen sind gleichwertig. Charakter der Landschaft und Bedeutung des christlichen Zeichens stehen in innigstem Bezug."²⁾ Von Einem sah alle Bilder Friedrichs durch die Einheit von Religion und Naturanschauung bestimmt, wobei der Begriff Religion jedoch nicht als Bindung an eine bestimmte Kirche verstanden werden könne. Dem traditionellen Glauben habe Friedrich ablehnend gegenüber gestanden; das komme besonders stark in der Darstellung des in Wirklich-

bei Altdorfer ist der Augenblick zwischen Kreuzigung und Kreuzabnahme dargestellt, wobei der Abendlandschaft der stärkste Anteil an der Stimmung des Bildes zukommt. Trotz der Hinwendung in den Bereich "subjektiver Innerlichkeit", die den Stimmungsgehalt romantischer Kunst vorzufühlen scheint, bleibt ein wesentlicher Unterschied: das "Historisch-Objektive" bleibt als unangreifliche Grundlage erhalten. Demgegenüber tritt bei Friedrich an die Stelle des historischen Vollzugs, "der bei den Meistern des 16. Jahrhunderts immer noch der Ausgangspunkt bleibt", eine Reflexion.

- 1) zur Bedeutung der "Reflexion" in der Romantik vgl. u.a. die Untersuchung von Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, a.a.O.
Die Bestimmung des positiven Wertes der Kritik in der romantischen Literaturtheorie ist hierfür aufschlußreich: "Jede kritische Erkenntnis eines Gebildes ist als Reflexion in ihm nichts anderes, als ein höherer selbsttätig entsprungener Bewußtseinsgrad desselben. Diese Bewußtseinssteigerung in der Kritik ist prinzipiell unendlich, die Kritik ist also das Medium, in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie übergeführt wird; denn die Kunst ist, wie es sich von selbst versteht, als Reflexionsmedium unendlich. Novalis hat die mediale Reflexion, ..., Allgemein als Romantisieren bezeichnet..." Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, a.a.O., (S. 62): Dazu ein Zitat von Novalis: "Indem ich ... dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es." zit. nach Benjamin, a.a.O., S. 62. Trotz aller Problematik in der Übertragung romantischer Literaturtheorie und Philosophie auf den Bereich der Malerei scheint hier doch eine deutliche Parallellität erkennbar zu sein.
- 2) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 62.
Hier wäre anzumerken, daß diese Aussage nur in bezug auf die Intention C.D. Friedrichs gerechtfertigt erscheint. Für den Rezipienten besteht ein Unterschied zwischen reinen Landschaften und solchen mit religiösen Symbolen. Die reine Landschaft muß nicht unmittelbar mit religiösen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden.

keit noch erhaltenen Meißener Domes als Ruine¹⁾ zum Ausdruck, die eine Absage an alle überlieferten Vorstellungen der Religion beinhalte und damit zugleich auch an die nazarenischen Erneuerungsversuche. Religion bedeute stattdessen für Friedrich eine allgemein christliche "Lebens- und Todesanschauung", die mit "Naturfrömmigkeit" identisch sei. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Betonung der prinzipiellen Gleichwertigkeit von "Leben- und Todesanschauung" bei Friedrich, die von Einem in den Bildern darin ausgedrückt sah, daß das "Heitere .. niemals ohne Melancholie, das Traurige und Düstere niemals trostlos"²⁾ erscheine. In den Begräbnis- und Winterbildern habe er der Erfahrung des Todes die "gläubige Gewißheit der Ewigkeit" gegenübergestellt. Von Einem wies zur Begründung dieser Feststellung auf eine Bemerkung des Malers hin, in der dieser den Schnee als den Inbegriff der höchsten Reinheit bezeichnet hatte, "worunter die Natur sich zu neuem Leben vorbereitet"³⁾. Damit widerlegte von Einem die Auffassung, die besonders auch von Hans Sedlmayr⁴⁾ vertreten wurde, daß in den Bildern von Friedrich in erster Linie "Todesnähe" spürbar werde.

Welche Bedeutung kam nun in diesen religiösen Landschaftsgemälden dem Menschen zu? Von Einem wies hier auf die Doppelfunktion der "menschlichen" Staffage hin, die besonders in der "Rückenfigur" erkennbar sei. Einerseits sei sie als "Bedeutungsträger" aus dem Ganzen herausgehoben und werde mit der Unendlichkeit der Landschaft konfrontiert, andererseits bleibe sie jedoch "durch die Erdnatur bestimmt"⁵⁾, habe keine Individualität, sondern sei "nur Vertreter des Menschlichen schlechthin, ja mehr noch, des Kreatürlichen überhaupt"⁶⁾. Der Mensch sei bei Fried-

1) unvollendetes Bild von Friedrich aus dem Nachlaß, verschollen. Von Einem bezieht sich hier auf eine Beschreibung des Malers, in: C.D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von K.K. Eberlein, a.a.O., S. 143.

2) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 54.

3) zit. nach Hinz, C.D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, a.a.O., S. 133.

4) Sedlmayr, Verlust der Mitte, a.a.O., S. 94 und 103.

5) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 71 (Übernahme eines Zitats von C.G. Carus).

6) Ebenda, S. 71.

rich als Teil der Natur aufgefaßt und verliere dadurch seine Sonderstellung: "Wie sein Fühlen das aller Kreatur ist, so kann auch jede andere Kreatur im Bild an seine Stelle treten, ja, Friedrich behandelt auch das Leblose, Fels, Stein, Ruine wie lebende Wesen."¹⁾ Insofern habe er, um den symbolischen Gehalt seiner Landschaften zu erreichen, der menschlichen Staffage gar nicht bedurft: "Baum, Felsen und Menschen können zu Stellvertretern des Menschen werden."²⁾

Friedrichs subjektive Auffassung äußert sich nach von Einem auch in der Bildform. Schon in den Naturskizzen sah er das abstrakte Element stärker betont als das realistische und eine subjektive Umwertung der Natur zu "Zeichen einer nur innerlich geschauten Welt"³⁾.

Als Hauptelemente dieses "Stils", der sich erst in den Gemälden in Vollkommenheit zeige, bezeichnete von Einem den Kontrast zwischen nahem Vordergrund und unbegrenzt erscheinendem Hintergrund, das Fehlen der inneren Rahmung und die Einfachheit des Motivs. Darüber hinaus komme der "Linie" große Bedeutung zu: Friedrich habe sie nicht zur plastischen Modellierung benutzt, sondern als Flächenornament vor räumlichem Grund und dadurch die Kontrastwirkung seiner Gemälde gesteigert. Von Einem bezog sich hier auf die Vordergrunddarstellungen, in denen Friedrich besonders in dem oft angewandten Motiv des "entlaubten Baumes" die Flächigkeit und das Ornamentale betonte, um so den Gegensatz zur Weite des Hintergrundes zu verstärken.

Die Farbe sei "ohne sinnlichen Reiz", "dünn und spitz" aufgetragen und unterstütze die Wirkung der Linie; durch die Einheit des Tones würden jedoch die Kontraste, die Zwiespältigkeit und Spannung seiner Bilder wieder aufgehoben.

Für diesen Versuch, den Stil von Caspar David Friedrich zu bestimmen - er sollte hier nur in den wichtigsten Ergebnissen wiedergegeben werden - , läßt sich in der Literatur dieser Jahre keine Parallele feststellen. Von Einems Ansatz wurde erst in den letzten Jahren wieder aufgenommen und durch systematische Bildanalysen präzisiert und erweitert. Hier ist be-

1) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 73.

2) Ebenda, S. 74.

3) Ebenda, S. 74.

sonders die Untersuchung von Helmut Börsch-Supan¹⁾ zu nennen, in der die Bildform dieses Malers eindeutig bestimmt wurde und in der, wie Werner Sumowski erklärte, "mit einzigartiger Intensität und geistiger Schärfe jahrzehntelange Versäumnisse der Forschung aufgeholt"²⁾ werden konnten.

Die Gesichtspunkte, die von Einem aus seiner Untersuchung über Inhalt und Form der Bilder von Friedrich erarbeitete, bestätigten die schon einleitend betonte historische Bedeutung dieses Malers. Von Einem sah sie darin, daß es Friedrich in der "Großen Krise der europäischen Kunst" gelungen sei, die Landschaftsmalerei zum Ausdruck subjektiven religiösen Weltempfindens zu machen. Dieser individuelle Ansatz habe jedoch keine objektive Gültigkeit erreichen können, weil eine Bindung an die Gemeinschaft nicht mehr existierte. So mußte nach von Einem auch die Bildform "individueller Ausdruck" bleiben und konnte nicht wiederholt werden. Die von Friedrich begonnene "Zersetzung des perspektivischen Bildraumes und die Stilisierung der einzelnen Formen"³⁾ habe von seinen Nachfolgern entweder weitergeführt oder zurückgenommen werden müssen: "In beiden Fällen mußte der Gehalt seiner Bilder verloren gehen."⁴⁾ Damit teilte er nach von Einem die Tragik aller bedeutenden Künstler des 19. Jahrhunderts, daß ihnen die "schulbildende" Kraft versagt geblieben sei.

Im Gegensatz zu Scheffler kam es von Einem darauf an, die künstlerischen Leistungen zu würdigen, die trotz der Gefährdungen im 19. Jahrhundert erreicht wurden. Seine Betrachtungsweise war dabei weder rein formal, noch rein gehaltlich, sondern eine Verbindung formaler Analyse und geistesgeschichtlicher Deutung. Allerdings berücksichtigte er fast ausschließlich die rein geistigen Voraussetzungen, die politischen, soziologischen und ökonomischen Faktoren fanden kaum Beachtung. Insofern löste er die These von der "Verflochtenheit des Bilddenkens in die Gesamtkul-

1) Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei C.D. Friedrich, a.a.O.

2) Sumowski, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 27, Anm. 246.

3) von Einem, C.D. Friedrich, a.a.O., S. 106.

4) Ebenda.

tur"¹⁾, die er als eine Grundlage aller seiner Arbeiten bezeichnet hatte, nicht ausreichend ein.

Ist von Einems Interpretation der Kunst des 19. Jahrhunderts und Caspar David Friedrichs zwar sachlich zutreffend, so bleibt doch die Berechtigung des Ausgangspunktes zweifelhaft. In der hohen Wertung des Mythos und der Gemeinschaft bleiben die negativen Folgen einer "naiven" Bindung an den Mythos, die daraus resultierende Unfreiheit des Einzelnen, die Rechtfertigung scheinbar "gottgewollter" Machtverhältnisse, unberücksichtigt. Solange der gemeinschaftsbindende Mythos als unersetzbarer Wert aufgefaßt wurde, konnten die positiven Entwicklungen, die sich im 19. Jahrhundert aus dem Gewinn des Subjektivismus ergeben hatten, nicht ihrer Bedeutung angemessen gesehen werden.

5.5. Schlußbemerkungen

Der methodische Ansatz der hier zur Diskussion stehenden Untersuchung zur romantischen Malerei bis 1950 wurde als überwiegend historisch-genetisch ausgerichtet bezeichnet. Es wurde gezeigt, daß sich daraus zwei Hauptrichtungen entwickelten, deren eine, ausgehend von einer Interpretation romantischer Malerei als spezifisch deutscher Kunstform, in die Kunstideologie des Nationalsozialismus einmündete, deren andere, von einem tendenziell kulturpessimistischen Ansatz bestimmt, in der Analyse der romantischen Malerei die "Krise" des 19. Jahrhunderts thematisierte. Trotz aller prinzipiellen Unterschiede in Hinsicht auf Intention und Ziel konnte für beide Richtungen eine Gemeinsamkeit festgestellt werden: hier wie dort stand das Bemühen im Vordergrund, das Phänomen "Romantik" in einen übergreifenden Kontext einzuordnen. Während es den deutsch-national-orientierten Autoren vorrangig um den Nachweis eines ewiggültigen deutschen Kunstwollens ging, für das die romantische Malerei als scheinbar selbstevidenter Beweis benutzt wurde, kam es der

1) von Einem, in: Stil und Oberlieferung, a.a.O., S. 11, von Einem stützte sich mit dieser These auf die Erkenntnisse von Aby Warburg.

zweiten Richtung demgegenüber darauf an, die Symptome für die "Krise" des 19. Jahrhunderts und damit auch der Romantik zu bestimmen und vor dem Hintergrund einer als mehr oder weniger vorbildlich angesehenen Vergangenheit mögliche Hinweise auf ihre Lösung zu geben.

Die Problematik auch dieses zweiten Ansatzes liegt ganz entscheidend in der Tendenz zur Vereinheitlichung, die nur zu leicht von dem, was de facto ist und war, zugunsten einer stimmigen Gesamtlinie abstrahiert, und darüber hinaus in der einseitigen Orientierung nach rückwärts. Wenn sich Rezeption primär in Relation zu einem Vergangenen entwickelt, d.h. in diesem Fall: wenn romantische Malerei vorrangig in ihrer Andersartigkeit im Vergleich zu vorhergehenden Entwicklungen wahrgenommen wird, dann kann dies zwar zur Erkenntnis der Gründe für eben diese Andersartigkeit führen, nur bedingt jedoch zur Erkenntnis der Romantik selbst. Der Versuch, eine Entwicklung primär aus der vorhergehenden Geschichte und in Fortführung bzw. als Gegensatz zu einem Vergangenen zu begreifen, muß ergänzt werden durch die Erklärung eben dieser Entwicklung aus ihrer eigenen Zeit und muß von daher die ihr jeweils eigenen Bedingungen ableiten. Dies ist allerdings nur dann möglich, wenn Rezeption von Kunst nicht als eine in erster Linie ästhetische Kategorie isoliert verstanden wird und damit die Wahrnehmung eines ästhetischen Objektes als scheinbar autonomer Vorgang (im Sinne reiner Anschauung) in die Diskussion eingeht. Auf die Malerei der Romantik bezogen: solange sie nicht auch aus den ihr eigenen Voraussetzungen erklärt, sondern isoliert vor der Folie einer als stimmig angenommenen Vergangenheit gesehen wird, die nie ihre "Gegenwart" war, ist sie in ihrem komplexen Bedeutungspotential nur unzureichend zu begreifen.

Ausgewählte Literatur zum Thema der Arbeit

Die folgende Liste enthält nur solche Arbeiten, auf die sich der vorliegende Text unmittelbar bezieht, die also auch in den Anmerkungen zitiert sind. Es handelt sich also nicht um eine Bibliographie zur romantischen Malerei, die mir im Zusammenhang dieser Untersuchung auch unangemessen erschienen wäre (vgl. hierzu die thematische Begründung in der Einleitung, Abschnitt 1.3.).

Um das Auffinden der Zitate zu erleichtern, habe ich weitgehend, d.h. sofern Neuauflagen der entsprechenden Texte vorlagen, auf diese zurückgegriffen.

- | | |
|-----------------|--|
| Andrews, Keith | The Nazarenes, A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford 1964 |
| ders. | Die Nazarener, München 1974. |
| Archibald | Bruchstücke aus einer noch ungedruckten, das ganze Gebiet der Malerei in gedrängter Kürze umfassenden Schrift von Archibald, Schorns Kunst-Blatt 1830, Nr. 39, S. 154 f. |
| Aubert, Andreas | Caspar David Friedrich, in: Kunst und Künstler III, 1905, S. 198 ff., S. 253 ff. |
| ders. | Patriotische Bilder von Caspar David Friedrich aus dem Jahre 1814, in: Kunst und Künstler IX, 1911, S. 609 ff. |
| ders. | Caspar David Friedrich, "Gott, Freiheit, Vaterland", Berlin 1915 |
| ders. | Aus Friedrichs Nachlaß, in: Kunst und Künstler IV, Berlin 1906, S.259 ff. |
| Badt, Kurt | Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin 1960 |
| ders. | Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971 |

- Baisch, Otto Johann Christian Reinhart und sein Kreis,
Leipzig 1882
- Bandmann, Günter Der Wandel der Materialbewertung in der
Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Bei-
träge zur Theorie der Künste im 19. Jahr-
hundert, Bd. 1, Frankfurt 1971, S. 149 ff.
- Bartholdy, Jakob Salomo
(zugeschr.) Ueber die Kunstaussstellung im Pallaste Caf-
farelli zu Rom im April 1819, in: Beilage
zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 124, Juli 1819
- Bauer, Franz Caspar David Friedrich, Ein Maler der Romantik,
Stuttgart 1961
- Becker, Hermann Deutsche Maler. Von Asmus Jakob Carstens an
bis auf die neuere Zeit, Leipzig 1888
- Beenken, Hermann Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst,
Aufgaben und Gehalte, München 1944
- Benjamin, Walter Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen
Romantik, in: Benjamin, Schriften, II, Frank-
furt/M. 1955 und ed. suhrkamp, wissenschaft
4, Frankfurt 1973
- Benz, Richard (Hrsg.) Blätter für deutsche Art und Kunst, Jena
1915 - 1916
- ders. Renaissance und Gotik, Grundfragen deutscher
Art und Kunst, Jena 1928 und München 1940
- ders. Goethe und die romantische Kunst, München
1940
- Benz, Richard und
Schneider, Arthur von Die Kunst der deutschen Romantik, München
1939
- Berefelt, Gunnar Philipp Otto Runge, Zwischen Aufbruch und
Opposition, 1777 - 1802, Stockholm 1961
- Bergeron, Louis,
Furet, François und
Koselleck, Reinhart Das Zeitalter der europäischen Revolution
1780 - 1848, in: Fischer Weltgeschichte Bd.
26, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/
M. 1969
- Bialostocki, Jan Romantische Ikonographie, in: Stil und Ikono-
graphie, Studien zur Kunstwissenschaft,
Dresden 1965
- Biedermann, Woldemar
Freiherr von (Hrsg.) Goethes Gespräche ohne die Gespräche mit
Eckermann, Frankfurt 1949

- Bode, Wilhelm von Mein Leben, Bd. II, Berlin 1930
- Boetticher, Friedrich von Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 4 Halbbde., Leipzig 1948, unveränderter Nachdruck der Erstausgabe von 1891 ff.
- Börsch-Supan, Helmut Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich, Diss. F.U. Berlin 1958, (München 1960)
- Böttcher, Otto Philipp Otto Runge, Hamburg 1933
- Boisserée, Sulpiz Briefwechsel, Tagebücher, Ergänzt durch ein Personenregister. Mit einem Nachwort von Heinrich Klotz. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1962, Göttingen 1970
- Brenner, Hildegard Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963
- Brion, Marcel Kunst der Romantik, München - Zürich 1960
- Bruhns, Leo Die Meisterwerke, eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk, Bd. VIII, Leipzig 1931
- Burckhardt, Jakob Weltgeschichtliche Betrachtungen, Gesammelte Werke, Darmstadt 1956
- Carus, Carl Gustav Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 - 1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung. Leipzig 1831, 2. vermehrte Auflage, Leipzig 1835
- ders. Friedrich der Landschaftsmaler, in: Schorns Kunst-Blatt 1840, Nr. 87, 29. 10. 1840, S. 363 ff.
- Cassirer, Ernst Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921 - 1922, Leipzig - Berlin 1923, S. 11 - 39
- ders. Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, Berlin 1923
- ders. Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde. 1923 - 1929, 3. Auflage, Darmstadt 1956 - 1958
- Corinth, Lovis Die Deutsche Jahrhundert=Ausstellung in der Nationalgalerie, in: Gesammelte Schriften, Maler-Bücher Bd. 1, Berlin 1920, S. 80 - 84

- Croce, Benedetto Kleine Schriften zur Ästhetik, ausgewählt und übertragen von Julius von Schlosser, II, Tübingen 1929
- Demisch, Heinz Vision und Mythos in der modernen Kunst, Stuttgart 1959
- Deusch, Werner Richard Malerei der deutschen Romantiker und ihrer Zeitgenossen, Berlin 1937
- Dilthey, Wilhelm Die Entstehung der Hermeneutik (1900); Gesammelte Schriften, V, Stuttgart - Göttingen, 2. Auflage 1957, S. 317 - 338
- Dittmann, Lorenz Schellings Philosophie der Bildenden Kunst, Probleme der Kunstwissenschaft (hg. von Bauer, Piel u.a.), Bd. 1, Berlin 1963, S. 38 ff.
- Docen, Bernhard Joseph Ober Kunst und Altertum von Goethe, 1. Bd. 1816 - 1818, in: Jahrbücher der Literatur, 8. Bd., Wien 1819
- Dresdner, Albert Die Entstehung der Kunstkritik, München 1968
- Duchamp, Marcel Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp, Paris 1958
- Dülberg, Franz Die deutsche Jahrhundertausstellung zu Berlin 1906, Leipzig 1906
- Dvorak, Max Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1928
- Eberlein, Kurt Karl Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, Leipzig 1924
- ders. Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft XIV, 1928, S. 1 ff.
- ders. Caspar David Friedrich, Bekenntnisse im Wort, Berlin 1939
- ders. Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler; Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld - Leipzig 1940, 1941 (3. Auflage)
- Eimer, Gerhard Caspar David Friedrich und die Gotik, Hamburg 1963
- Einem, Herbert von Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, Imprimatur VI, 1935, S. 106 ff.

- Einem, Herbert von Caspar David Friedrich, Berlin 1938, 1939 (2. Auflage), 1950 (3. Auflage)
- ders. Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?, Zschr. d. dt. V. f. Kunstwiss. VII, 1940, S. 256 ff.
- ders. Beiträge zu Goethes Kunstanschauung, Hamburg 1956
- ders. Caspar David Friedrich, Neue Deutsche Bibliographie, V, Berlin 1961, S. 602 f.
- ders. Rezension der Friedrich-Monographie von I. Emmrich, Deutsche Literaturzeitung LXXXVIII, 1967, Heft 3, Sp. 258 ff.
- ders. Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation, in: Studium Generale 5, 1952 und in: Stil und Oberlieferung, Düsseldorf 1971, S. 21 - 40
- ders. Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit, in: Beiträge zu Goethes Kunstauffassung, Hamburg 1956, S. 217 - 231
- ders. Die Symbollandschaft der deutschen Romantik, in: Stil und Oberlieferung, Düsseldorf 1971, S. 210 ff.
- ders. Peter Cornelius, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 14, Köln 1952
- ders. Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13, 1935, S. 260 - 279 und in: Stil und Oberlieferung, Düsseldorf 1971, S. 50 - 65
- Emmrich, Irma Die Auffassung der Romantik von der Kunst in ihrer historischen Erscheinung und gesellschaftlichen Bedeutung, Habilitationsschrift, Jena 1959
- dies. Die Kunstauffassung der Romantik als Ausdruck des widerspruchsvollen Charakters der romantischen Bewegung, Wiss. Zeitschr. d. Techn. Hochschule Dresden X, 1961, S. 15 ff.
- dies. Caspar David Friedrich, Weimar 1964
- Feuerbach, Anselm Vermächtnis, Berlin 1910 (6. Auflage)
- Förster, Ernst Peter von Cornelius, Berlin 1874

- Förster, Ernst Kunst und Leben, Aus F. Försters Nachlaß,
hg. von H. Kletke, Berlin 1873
- Forster, Georg Ansichten vom Niederrhein, 3 Theile, Berlin
1791 - 1794
- Friedrich, Caspar David Nachdruck eines Briefes vom 7. Januar 1805
an Prof. Schulz (zur Rechtfertigung des Tet-
schener Altars), in: Kunstblatt XVII, 1933,
S. 2 ff. u. S. 13 ff. (publiziert von
W. Zeck, dem Wiederentdecker des Briefes)
- Gadamer, Hans-Georg Wahrheit und Methode, Grundzüge einer phi-
losophischen Hermeneutik, Tübingen 1960
- Gall, Lothar Die "deutsche Frage" im 19. Jahrhundert,
in: Katalog der Ausstellung "1871 - Fragen
an die deutsche Geschichte", Historische Aus-
stellung im Reichstagsgebäude in Berlin und
in der Paulskirche in Frankfurt am Main aus
Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Jahres der
der Reichsgründung 1871
- Geismeyer, Willi Zur Bedeutung und zur entwicklungsgeschicht-
lichen Stellung von Naturgefühl und Land-
schaftsdarstellung bei C.D. Friedrich, Diss.
Humboldt-Univ. Berlin 1966
- ders. Deutsche Romantik; Gemälde, Zeichnungen;
Staatliches Museum zu Berlin, Nationalgale-
rie, 1965
- Geldzahler, Henry (Hrsg.) New York Painting and Sculpture 1940 -
1970, London 1963
- Gervinus, Georg Gottfried Grundzüge der Historik, in: Schriften zur
Literatur, Neuauflage Berlin 1962 (Erstver-
öffentlichung 1837)
- Goethe, Johann Wolfgang von Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar,
dtv Gesamtausgabe, Bd. 29, München 1963
- ders. Schriften zur Kunst, 1. und 2. Teil, dtv Ge-
samtausgabe, Bd. 33 und 34, München 1962
- ders. Klassiker und Romantiker in Italien sich heftig
bekämpfend, in: Ober Kunst und Altertum in
den Rhein- und Mayn-gegenden, 2. Bd., 2. Heft
1820, Gottaische Buchhandlung, Stuttgart 1820
- ders. Ober die Gegenstände der bildenden Kunst, in:
Propyläen I, 1798, 1. Stück und I, 1799,
2. Stück

- | | |
|--------------------------------------|---|
| Grab, Walter und
Friesel, Uwe | Noch ist Deutschland nicht verloren,
München 1970 |
| Grimm, Hermann | Cornelius und die ersten fünfzig Jahre nach
1800, in: Fünfzehn Essays, Neue Folge,
Berlin 1875 |
| Grote, Ludwig | Die Brüder Olivier und die deutsche Roman-
tik, Berlin 1938 |
| Grönvold, Bernt (Hrsg.) | Friedrich Wasmann, Ein deutsches Künstler-
leben, von ihm selbst geschildert, München
1896 |
| Grützmacher, Curt | Novalis und Philipp Otto Runge, Drei Zen-
tralmotive und ihre Bedeutungssphäre, Die
Blume - Das Kind - Das Licht, München 1964 |
| Gurlitt, Cornelius | Die deutsche Kunst seit 1800, ihre Ziele
und Taten; 4. Auflage, Berlin 1924
(bis 3. Auflage, Berlin 1907 unter dem Titel:
Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts) |
| Habermas, Jürgen | Erkenntnis und Interesse, in: Technik und
Wissenschaft als Ideologie, Frankfurt 1968 |
| Hagen, August E. | Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert,
Berlin 1857 |
| Hamann, Richard | Ein Gang durch die Jahrtausendausstellung,
Betrachtungen über Entwicklung und Zusammen-
hänge in der deutschen Malerei von 1775 -
1875, Berlin 1906 |
| ders. | Geschichte der Kunst, Berlin 1932 |
| ders. | Der Impressionismus in Leben und Kunst,
Köln 1907 |
| ders. | Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert,
Leipzig - Berlin 1914 |
| ders. | Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Ex-
pressionismus, Leipzig - Berlin 1925 |
| Hamann, Richard und
Hermann, Jost | Gründerzeit, Epochen deutscher Kultur von
1870 bis zur Gegenwart, Bd. 1, München
1971 |
| dies. | Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur
von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4, München
1973 |

- | | |
|-----------------------------------|---|
| Haupt, Albrecht | Der deutsche Backsteinbau der Gegenwart und seine Lage, Leipzig 1910, 2. Aufl. |
| Hauser, Arnold | Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958 |
| ders. | Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, München 1953 |
| Haym, Rudolf | Die romantische Schule, Berlin 1870 |
| Hecker, Max (Hrsg.) | Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Bd. I, Schriften der Goethegesellschaft, Bd. 32, Weimar 1917 |
| Hegel, Georg Wilhelm
Friedrich | Vorlesungen über die Ästhetik, I. u. II. Teil, Stuttgart 1971 (hrsg. von Rüdiger Bubner) |
| Heidrich, Ernst | Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917 |
| Heine, Heinrich | Die romantische Schule, München 1964 |
| Heilbut, Emil | Die historische Landschaftsausstellung in der großen Berliner Ausstellung 1905, in: Kunst und Künstler, 3. Jahrg. 1904 - 1905, S. 517 ff. |
| ders. | Die Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie, in: Kunst und Künstler, 4. Jahrg. 1905 - 1906, S. 249 ff. |
| Hermand, Jost | Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart 1965 |
| ders. (Hrsg.) | Der deutsche Vormärz, Texte und Dokumente, Stuttgart 1969 |
| Hildebrandt, Hans | Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924 - 1931 |
| Hinz, Sigrid | Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968 |
| Hofmann, Werner | Das irdische Paradies, Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960 |
| ders. | Bemerkungen zum Tetschener Altar von C.D. Friedrich, Christliche Kunstblätter, C., Linz a.D. 1962, S. 50 ff. |

- Huch, Ricarda Die Romantik, Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, Tübingen 1951 (Neuauflage)
- Jaffé, Hans L.C. Mondrian und De Stijl, Köln 1967
- Jauß, Hans Robert Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1973
- Jensen, Jens Christian I Nazareni - Das Wort, der Stil, in: Kat. Ausst. Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung G. Schäfer, Schweinfurt, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1966
- Justi, Ludwig Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert, Berlin 1920
- Kaiser, Konrad Deutsche Malerei um 1800, Leipzig 1959
- Kampmann, W. Goethes Kunsttheorie nach der italienischen Reise, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft XV, 1929, S. 203 ff.
- ders. Goethes "Propyläen" in ihrer theoretischen und didaktischen Grundlage, Zschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. XXV, 1931, S. 31 ff.
- Kandinsky, Wassily Ober das Geistige in der Kunst, München 1912
- Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.) Der Blaue Reiter, München 1912
- Kant, Immanuel Kants Werke, hg. von Ernst Cassirer, Berlin 1912 ff.

Kataloge:

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906, Katalog der Gemälde

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906, Zeichnungen und Aquarelle

Ausstellung: Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Schäfer, Schweinfurt, Germanisches National Museum, Nürnberg 1966

Ausstellung: Präraffaeliten, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 23. 11. 1973 - 24. 2. 1974

- Ausstellung "1871 - Fragen an die deutsche Geschichte", Historische Ausstellung im Reichstagsgebäude in Berlin und in der Paulskirche in Frankfurt am Main aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Jahres der Reichsgründung 1871
- Kauffmann, Georg Studien zum großen Malerbuch des Gerard de Lairese, in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. III, 1965 - 1957, Stuttgart 1958, S. 153 - 196
- Kern, Guido Joseph Die deutsche Jahrtausendausstellung, ein Erinnerungsblatt, Berlin 1906
- Killy, Walther Deutsches Lesebuch, Klassik und Romantik, Frankfurt 1970
- Klaus, Georg und
Buhr, Manfred (Hrsg.) Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, 3 Bde., Reinbek 1962
- Kleist, Heinrich von u.
Müller, Adam (Hrsg.) Phoebus, Ein Journal für die Kunst, Dresden
- Kluckhohn, Paul Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1961 (4. Auflage)
- Korff, Hermann August Geist der Goethezeit, Bd. III, Leipzig 1957, 3. Aufl.
- Kügelgen, Marie Helene
von Ein Lebensbild in Briefen, Leipzig 1900
- Kügelgen, Wilhelm von Jugenderinnerungen eines alten Mannes, Ebenhausen 1909
- Kugler, Franz Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Auflage, Bd. II, Berlin 1847
- Kultermann, Udo Geschichte der Kunstgeschichte, Düsseldorf 1966
- Kunst-Blatt hrsg. von L. Schorn, 1 ff., 1820 - 1840
- Ladendorf, Heinz Wiederaufnahme von Stilformen in der bildenden Kunst des 15. - 19. Jahrhunderts, Forschungen und Fortschritte XXV, 1949, S. 98 ff.
- Lankheit, Klaus Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus, DVJ für Literaturwiss. und Geistesgesch. XXIV, 1950, S. 129 ff.
- ders. Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952

- Lankheit, Klaus Revolution und Restauration (Kunst der Welt),
Baden-Baden 1965
- Lehr, Fritz Herbert Die Blütezeit der romantischen Bildkunst,
Franz Pfaff, der Meister des Lukasbundes,
Marburg 1924
- Lichtwark, Alfred H. Kauffmann und die Kunst in Hamburg von
1800 - 1850, München 1893
- ders. Hamburgische Aufsätze, Hamburg 1917
- ders. Briefe an die Kommission für die Verwaltung
der Kunsthalle, hrsg. von G. Pauli, Hamburg
1924
- ders. Briefe an Max Liebermann, hrsg. von C. Schel-
lenberg, Hamburg 1947
- ders. Briefe an Leopold Graf von Kalckreuth,
hrsg. von C. Schellenberg, Hamburg 1957
- Lübke, Wilhelm Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart
1890
- Lukács, Georg Faust und Faustus, Reinbek 1967
- ders. Die Grablegung des alten Deutschland, Rein-
bek 1967
- Machowsky, Hans Ein Jahrhundert deutscher Kunst, in: Kunst
und Künstler, 4. Jg., 1905 - 06,
S. 489 - 490
- Marc, Franz und
Kandinsky, Wassily (Hrsg.) Der Blaue Reiter, München 1912
- Marc, Franz Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen,
2 Bde., Berlin 1920
- Maltzahn, Hellmuth
Freiherr von (Hrsg.) Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe,
Weimar 1940
- Meier-Graefe, Julius Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst,
3 Bde., 4. Auflage, München 1924
- Meyer, Heinrich Über neu-deutsche, religiös-patriotische
Kunst, in: Ober Kunst und Altertum in den
Rhein- und Mayn Gegenden, 2. Heft 1817,
Gottaische Buchhandlung, Stuttgart 1817
- ders. Über die Gegenstände der bildenden Kunst,
in: Propyläen I, 1798, 1. Stück und I, 1799,
2. Stück

- Morgenblatt für gebildete Stände, hg. von Ernst Förster und Franz Kugler, I ff., Stuttgart - Tübingen 1807 - 1840
- Müller, Andreas (Hrsg.) Kunstanschauung der Frühromantik, Darmstadt 1966
- ders. Kunstanschauung der jüngeren Romantik, Darmstadt 1966
- Museum, Blätter für bildende Kunst, hrsg. von Franz Kugler, I - V, Berlin 1833 - 1837
- Nagler, Georg Kaspar Neues allgemeines Künstlerlexikon, IV, München 1837
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) Schriften, hrsg. von J. Minor, 4 Bde., Jena 1907
- ders. Schriften, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 4 Bde., Leipzig 1928
- Osborn, Max Das 19. Jahrhundert, Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, 9. Auflage, Leipzig 1925
- Paatz, Walter (Hrsg.) Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Heidelberg 1952
- Pächt, Otto Das Ende der Abbildtheorie; Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, III, 1930/31, S. 1 - 9
- Passarge, Walter Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930 (Philosophische Forschungsberichte I)
- Passavant, Johann David Ansichten über die bildenden Künste und Darstellungen des Ganges derselben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerei zu betrachten ist, Heidelberg 1820
- Pauli, Gustav Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925 (2. Auflage)
- Pecht, Friedrich Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen, Nördlingen 1877 - 1887
- Pesch, Ludwig Das Utopia der romantischen Kunsttheorie und die Moderne. in: Probleme der Kunstwissenschaft, (hg. von Bauer, Piel u.a.), Bd. II, Berlin 1966

- | | |
|--|---|
| Petersen, Julius | Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig 1926 |
| Pfeiffer-Belli, Wolfgang | Goethes Kunstmeyer und seine Welt, Zürich 1959 |
| Pinder, Wilhelm | Das Problem der Generation, München 1961 (Neuaufgabe) |
| ders. | Die Romantik in der deutschen Kunst, Das Werk des Künstlers I, 1939, S. 3 ff. |
| Pölnitz, Winfried Freiherr von | Ludwig von Bayern und Johann Martin von Wagner, München 1929 |
| Prang, Helmut (Hrsg.) | Begriffsbestimmung der Romantik, Darmstadt 1968 |
| Prause, Marianne | Carl Gustav Carus als Maler, Diss. Köln 1963 |
| Raczynski, Athanasius Graf von | Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde, Berlin 1836 |
| Ramdohr, Friedrich Wilhelm Blasius von | Studien zur Kenntnis der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung auf einer Reise nach Dänemark, I, Hannover 1792 |
| Rave, Paul Ortwin | Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1945 |
| ders. | Jahrhundertwende und Jahrtausendausstellung, in: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Berlin 1954 |
| Reber, Franz | Geschichte der neueren deutschen Kunst, Stuttgart 1876 |
| Richter, Ludwig | Tagebücher und Jahreshefte 1821 - 1883, hrsg. von R. Walter, Hamburg o.J. |
| ders. | Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von H. Richter, Leipzig 1909 (Aufzeichnung von 1824) |
| Riegel, Hermann | Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes, Leipzig 1882 (2. Auflage) |

- Riegel, Hermann Cornelius, der Meister der deutschen Malerei, Hannover 1866
- ders. Peter von Cornelius, Festschrift zu des großen Künstlers 100. Geburtstag, Berlin 1883
- Roch, Herbert Philipp Otto Runge's Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik, Straßburg 1909
- Roh, Franz Der verkannte Künstler, Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, München 1948
- Rosenberg, Adolf Geschichte der modernen Kunst, 3 Bde., Leipzig 1884 - 1889
- Rosenberg, Alfred Der Mythos des 20. Jahrhunderts, München 1940
- Rosenblum, Robert Cubism and Twentieth Century Art, New York und London 1960
- ders. Notes on Mondrian and Romanticism, in: Kat. Ausst. Piet Mondrian, 1872 - 1944, Toronto 1966 (Hrsg. Robert Welsh)
- ders. Caspar David Friedrich and Modern Painting, in: Art and Literature, X, Herbst 1966, S. 134 - 146
- Ruckstuhl, K.H. Von der Ausbildung der deutschen Sprache, in Beziehung auf neue, dafür angestellte Überlegungen, Nemesis VIII 3, 1816
- Rudolph, Susanne (Hrsg.) Die Krise der Kunst in Malerbriefen aus dem 19. Jahrhundert, 1948
- Rühle von Lilienstern, Johann Jakob Otto Reise mit der Armee im Jahre 1809, 2 Bde., Rudolstadt 1810
- Rumohr, K. F. von Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen, in: A. Graf von Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. III, Berlin 1836, S. 371 ff.
- Runge, Philipp Otto Farben-Kugel; Nebst einer Abhandlung über die Bedeutung der Farben in der Natur von Hrn. Prof. H. Steffens in Halle, Hamburg 1810
- ders. Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, hrsg. von dessen ältestem Bruder, 2 Bde., Hamburg 1840 - 1841
- ders. Die Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre, hrsg. von J. Hebing, Stuttgart 1959

- Rupprecht, Bernhard Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit, in: Probleme der Kunstwissenschaft (hg. von Bauer, Piel u.a.), Bd. 1, Berlin 1963, S. 195 f.
- Scheffler, Karl Die fetten und die mageren Jahre, München / Leipzig 1948
- ders. Verwandlungen des Barock in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 1947
- ders. Das Phänomen der Kunst, Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert, München 1952
- ders. Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert, 2 Bde., Berlin o.J.
- ders. Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert, Leipzig 1920
- Schlegel, August Wilhelm Sämtliche Werke, Wien 1846
- Schlegel, Friedrich Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. von H. Eichner, Kritische F. Schlegel-Ausgabe, IV, München 1959
- ders. Philosophische Vorlesungen 1800 - 1807, hrsg. von J.J. Anstett, Kritische F. Schlegel-Ausgabe, XII, München 1964
- ders. Philosophische Lehrjahre 1796 - 1806 I, hrsg. von E. Behler, Kritische F. Schlegel-Ausgabe, XVIII, München 1963
- ders. Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat, Bd. 4, 1812
- ders. 2. und 3. Nachtrag alter Gemälde, Bd. 4, 1805
- ders. 1794 - 1802. Seine prosaischen Jugendschriften, hrsg. von J. Minor, 2 Bde, Wien 1906, 2. Auflage
- Schmid, Max Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde, Leipzig 1904 - 1906
- Schmoll, Josef Adolf
gen. Eisenwerth Der Blick durch das offene Fenster, in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800 - 1850, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung G. Schäfer, Nürnberg 1967, S. 132 ff.

- Schmoll, J.A.
gen. Eisenwerth Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde,
in: Motivkunde des 19. Jahrhunderts, Mün-
chen 1968
- Schnaase, Karl Niederländische Briefe, Stuttgart - Tübingen
1834
- Schneede, Uwe M. Malerei des Surrealismus, Köln 1973
- Schneider, Norbert Natur und Religiosität in der Deutschen
Frühromantik - zu C.D. Friedrichs
"Tetschener-Altar", in: Kritische Berichte,
Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst-
wissenschaft, Jahrg. 1, 1974, Heft 4, S. 60 ff.
- Schrade, Hubert Die romantische Idee von der Landschaft
als höchstem Gegenstand christlicher Kunst,
Neue Heidelberger Jahrbücher N.F., 1931,
S. 1 ff.
- ders. Caspar David Friedrich 1774 - 1840, Die gro-
ßen Deutschen, II, Berlin 1956, S. 345 ff.
- ders. Deutsche Maler der Romantik, Köln 1967
- Schulz, G. Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der
"unzeitgemäße" Kunsttheoretiker der Goethe-
zeit, in: Goethe 20, Weimar 1958, S. 140 -
154
- Schulz-Uellenberg, Gisela Goethe und die Bedeutung des Gegenstandes
für die bildende Kunst, Diss. München 1946
(maschinenschriftlich)
- Sedlmayr, Hans Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des
19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der
Zeit, Salzburg 1948 und Ullstein-Bücherei Nr.
39, Berlin 1959
- ders. Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst
des 19. Jahrhunderts, in: Der Tod des Lichtes,
Salzburg 1964
- Seidlitz, Woldemar von Führer durch die Jahrtausendausstellung
1906, Berlin, München 1906
- Semler, Christian August Untersuchungen über die höchste Vollkommen-
heit in den Werken der Landschaftsmalerei,
Leipzig 1800

- Semler, Christian August Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden, Journal des Luxus und der Moden XXIV, 1809, S. 234 ff.
- Sigismund, Ernst Caspar David Friedrich, Eine Umrißzeichnung, Dresden 1943
- Spitzer, Leo Das Eigene und das Fremde: Ober Philologie und Nationalismus, in: Die Wandlung I, 1945/46
- Springer, Anton Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1858
- ders. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Textbuch zu dem kunsthistorischen Bilderbogen, Leipzig 1881
- Stechow, Wolfgang Caspar David Friedrich und der "Griper"; Herbert von Einem-Festschrift, Berlin 1965, S. 241 ff.
- Stelzer, Otto Goethe und die bildende Kunst, Braunschweig 1949
- Sumowski, Werner Caspar David Friedrich, Wiesbaden 1970
- Thieme, Ulrich und
Becker, Felix Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907 ff.
- Tieck, Ludwig Franz Sternbalds Wanderungen; Sämtliche Werke, Bd. 23 und 24, Wien 1821
- Tschudi, Hugo von Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der Königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906, Auswahl der hervorragendsten Bilder mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi, München 1906
- Vischer, Friedrich Theodor Der Triumph der Religion in den Künsten von Friedrich Overbeck, in: Kritische Gänge, Bd. I, 1844
- Wackenroder, Wilhelm
 Heinrich Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hrsg. von E.L. Schellenberg, Weimar 1914
- Waetzoldt, Wilhelm Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921
- Walzel, Oskar Deutsche Romantik, Leipzig 1908
- Weidlé, Wladimir Die Sterblichkeit der Musen, Stuttgart 1958

- Wellek, René The concept of 'Romanticism' in literary history, 1949
- ders. Geschichte der Literaturkritik 1750 - 1830, Darmstadt 1959
- Welsh, Robert (Hrsg.) Piet Mondrian, 1872 - 1944, Toronto 1966
- Wingler, Hans M. Das Bauhaus, Wiesbaden 1962
- Wolf, Georg Jakob Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei, München 1932 (4. Auflage)
- Wolfradt, Willi Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924
- Zeitler, Rudolf Die Kunst des 19. Jahrhunderts; Propyläen Kunstgeschichte, II, Berlin 1966
- ders. Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954
- Zeitung für die elegante Welt, VII ff., 1807 - 1816

Lebenslauf

Am 28. 8. 1946 wurde ich als Tochter des Industriekaufmanns Karl Hoffmann und seiner Frau Finny, geb. Pöppel in Burscheid/Rhein-Wupper-Kreis geboren.

Ab Ostern 1953 besuchte ich die Volksschule in Burscheid und wechselte 1957 auf das Städtische-Neusprachliche-Mädchengymnasium in Opladen über, wo ich Ostern 1966 das Abitur bestand.

Im Sommer desselben Jahres begann ich an der Universität Köln das Studium der Kunstgeschichte im Hauptfach, klassische Archäologie und Philosophie in den Nebenfächern. Im Sommer 1967 setzte ich mein Studium an der Universität München fort. Im wesentlichen hörte ich bei den Professoren Bauer, Bielefeld, Braunfels, Grassi, Homann-Wedeking, Huse, Jacobs, Piel, Rupprecht, Strauß.

Die Dissertation wurde 1970 begonnen und entstand unter der Leitung von Professor Dr. Norbert Huse.

Am 7. 7. 1972 heiratete ich den Diplomkaufmann Hans-Dieter Schulz.

